TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang VII Heft 4

Kurt May — *Johann Elias Schlegels «Canut»*

Fredi Chiappelli — *Tassos Stil im Übergang von Renaissance zu Barock*

Albert-Marie Schmidt — *Constantes baroques dans la littérature française*

J. H. Scholte — *Die Stellung der «Continuatio» in Grimmelshausens Dichtung*

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

REDAKTION:

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstr. 78, Zürich 32

Jahrgang VII Heft 4

Seite 257	*Johann Elias Schlegels «Canut»*	Kurt May
„ 286	*Tassos Stil im Übergang von Renaissance zu Barock*	Fredi Chiappelli
„ 309	*Constantes baroques dans la littérature française*	Albert-Marie Schmidt
„ 325	*Die Stellung der «Continuatio» in Grimmelshausens Dichtung*	J. H. Scholte

---

Verzeichnis der Mitarbeiter:

Fredi Chiappelli, Zürich; Kurt May, Göttingen; Albert-Marie Schmidt, Paris; J. H. Scholte, Amsterdam.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

JOHANN ELIAS SCHLEGELS «CANUT» IM WETTSTREIT DER GEISTESGESCHICHTLICHEN UND FORMGESCHICHTLICHEN FORSCHUNG

Von Kurt May

Franz Schultz gewidmet

Um ein methodisches Grundproblem der Wissenschaft von deutscher Dichtung der Lösung näher zu bringen, wählen wir ein einstmals berühmtes, heute fast unbekannt gewordenes Drama der Zeit zwischen Gottsched und Lessings Anfängen, zwischen 1730 und 1755, aus der mittleren Phase der deutschen Aufklärung, eine heroische Alexandrinertragödie, die Johann Elias Schlegel 1746 in Kopenhagen, seiner neuen Wahlheimat, herausgebracht hat, mit einer damals und im Umkreis des Dramas noch seltenen Hinwendung zu einem Stoff aus der nordgermanischen Geschichte. Er schickte seinem «Canut», dieser Dichtung von Knud dem Grossen, eine poetische Anrede an Friedrich V., den König von Dänemark, voraus, der damals den Thron bestieg. Das 10. Buch der dänischen Geschichte des Saxo ist seine Hauptquelle gewesen. 1747 ist das Werk, mit drei anderen Dramen Schlegels vereint, in dem Bande *Theatralische Werke* erschienen.

Wohl ist Canut von Dänemark mit dem Titel als Hauptheld bezeichnet, aber die dramatisch führende, eigentlich aktive und dann tragisch unterliegende Gestalt ist sein grimmiger Gegner Ulfo, ein «sehr getreues Abbild von dem Geiste der alten nordischen Helden», so heisst es im *Leben des Verfassers* (S. XXXXIII), das der Bruder Johann Heinrich 1770 dem 5. Band der Werke mitgegeben hat. Schon Friedrich Nicolai hat in seiner berühmten Abhandlung vom Trauerspiel sich kluge, kritische Gedanken über das Missverhältnis von Titelhelden und dramatischer Hauptperson in diesem Werke gemacht (Kürschner, Bd. 72, S. 353 f.). Aber das Werk hat sich lange, bis in die frühe Goethezeit, erfolgreich auf der Bühne gehalten, Goethe selbst hat den Canut in einer Liebhaberaufführung gespielt, und es gilt in der Forschung bis heute als das «beste Drama Schlegels», das «die dramatische Produktion der Zeit himmelhoch überragt» (so Fritz Brüggemann in

der Einführung zu Band 6 der Reihe Aufklärung in dem Sammelwerk *Deutsche Literatur,* herausgegeben von Heinz Kindermann, 1933, S. 8). Ulfo gilt als der «erste künstlerisch gezeichnete Charakter der deutschen Tragödie» (Eugen Wolff, *Johann Elias Schlegel,* 1889, S. 134). Das blosse, in den engen Kreisen der Forschung verborgen gebliebene Wissen von solcher Bedeutung ist freilich selbst dort noch nicht zur plastischen Anschauung geworden. Den *Canut* hat man bisher noch nicht durchdringend interpretiert.

I.

Das Drama *Canut* ist, wie zu erwarten, die theatralische Darstellung der tugendhaften Idealität im Gegensatzverhältnis zum Laster, des Verehrungswerten zum Verabscheuungswürdigen. Der königliche Tugendheld erscheint zwar im Titel, aber das ganze Geschehen vollzieht sich im Kontrast zu der Person des Fürsten in ihrer unbewegten und makellosen Musterbildlichkeit als die Geschichte von den letzten Untaten, dem Aufstand und Untergang seines verbrecherischen Feldherrn Ulfo, der sich nicht einfügen kann und will in die allgemeine öffentliche Ordnung des Staates, der völlig auf Selbstbehauptung und Selbststeigerung im Machtgefühl gestellt ist als der nach seinem innersten Wesen bindungslose Einzelne, der sich als solcher ein «falsches System von Ehre», einen falschen «Schein von Heldenmut» (Nicolai, a. a. O., S. 352) geschaffen hat und der im strahlenden Lichtreich der echten Tugend, wo die grossmütige Majestät regiert, zum Scheitern verdammt ist. Ein so dämonisch getriebener Unmensch wird aus jeder echten sozial-politisch wahrhaft geordneten Gemeinschaft ausgeschlossen werden müssen. — In reiner Schwarz-Weiss-Zeichnung, die kritisch zu beanstanden uns heute sehr viel ferner liegt als jenem Kritiker des mittleren 18. Jahrhunderts, steht hier der finstere Lügner, Intrigant und Verräter vor dem aus seinem inneren Licht erstrahlenden, unbeweglich aufgerichteten Standbild des huldreichen Königs, des wahrhaft fürstlichen Fürsten, der all seine Kräfte dem Wohl der Untertanen weiht und aus der selbstlos dienenden und helfenden Haltung heraus nach immer neuem Vergessen und Verzeihen dem masslos selbstsüchtigen, am Selbstgefühl berauschten Machtwillenmenschen

schliesslich Einhalt gebieten muss. So entfaltet sich im Ablauf des Dramas eine Kette von Untaten, in die sich ein in der Vergangenheit schon moralisch schwer Belasteter immer mehr schuldhaft verstrickt bis zum letzten Verrat, der mit dem Leben gesühnt werden muss. Wir schauen und hören den Abgang des wilden Kämpfers, des unversöhnlichen Hassers im hohnvoll trotzigen Bekenntnis zu sich selbst, zu dem eigenen Machtstreben, dem Streben nach dem höchsten Ruhm in der Welt, dem am Ende nur das Glück gefehlt hat. Aus dem Munde des tugendhaften Richters fällt das entscheidende, endgültige Urteil:

Warum entstellte doch die Untreu seinen Mut!
Doch ach! Die Ruhmbegier, der edelste der Triebe,
Ist nichts als Raserei, zähmt ihn nicht Menschenliebe.

Dieses Werk spricht aus dem Geist der aufgeklärten Humanität, wenn man es geistes- und sozialgeschichtlich deutend eingliedert, und zwar ist die Dichtung ein Dokument der deutschbürgerlichen Aufklärung auf der mittleren Stufe einer massvollen Empfindsamkeit, wie sie in den vierziger Jahren herrscht, in dem Jahrzehnt, dem die Persönlichkeit und das Werk Christian Fürchtegott Gellerts ihren Stempel aufgedrückt haben. Die noch überpersönliche Gefühlskultur des fünften Jahrzehnts wird im Drama Johann Elias Schlegels von dem idealen Herrscher dargestellt und ihre eigentümliche Idealität in seiner passiven Seelenhaltung. Das Bild des Fürsten wird von dem System des aufgeklärten, schon empfindsam aufgeweichten und angewärmten Absolutismus her geprägt, in dem auch ein Zug pietistischer Frömmigkeit, wenn auch stark rational legiert, sich niedergeschlagen hat.

Wer stets voll Mitleid straft, stets freudenvoll belohnet,
Wer aus der Menschen Wohl sich selbst Gesetze nimmt,
Den hat selbst die Natur zum Throne schon bestimmt.

Hier ist der Tugendbegriff der Fabeln und moralischen Vorlesungen Gellerts poetisch dramatische Gestalt geworden. Sie verkörpert im Vorbild des Fürsten die Haltung des echten menschlichen Mit- und Zueinander überhaupt, das eine überaus reiche und feine Kultur der zwischenmenschlich bindenden Empfindungen im Sinn der unbegrenzten «Zärtlichkeit»

von Seele zu Seele entfaltet. In dem folgenden Jahrzehnt, in dem Klopstock die Führung haben wird, steigert sich der Sentimentalismus in hohem Grad und verfeinert sich zugleich ins persönlich Individuelle nach Haltung und Ausdruck.

In dieser geistigen Sinn- und Wertwelt des Werkes bietet die so vereinzelte und extrem abweichende Gestalt des Ulfo nur scheinbar eine Überraschung, wenn man auch diese in den geistes- und sozialhistorischen Zusammenhang hineinzieht. Sie stellt ja nur die dunkle Folie dar, die der Lichtgestalt der reinen Menschenfreundlichkeit das Relief geben soll. Ulfo steht im schroffen Gegenüber zu Gott, Welt und Menschen, und das Verehrungswürdige wird durch das Verabscheuungswerte mittelbar um so höher gehoben und anziehender sichtbar gemacht. Wenn die erschreckliche Abweichung ausgetilgt ist, wird damit der harmonische Sinnzusammenhang von Schuld und Sühne und die unerschütterliche göttliche Weltordnung um so zwingender offenbar. Wer aber ist Ulfo?

> Gehorchen ist ein Ruhm, doch nur für schlechte Seelen,
> Für grosse Geister ist die Ehre, zu befehlen.

In Ulfo ist (1746) eine Möglichkeit im voraus typisch verkörpert, die bestimmt sein wird, Jahrzehnte später einmal vorübergehend zur Mustergültigkeit aufzusteigen. Es ist das hemmungs- und bindungslose, aus allen Ordnungen, den äusseren und innersten herausgefallene und sich nur noch um die Achse seiner Selbstheit drehende Individuum, die Geisteshaltung eines frühen monomanisch exzentrischen Subjektivismus, die in nicht sehr zahlreichen Gestalten eines Sturm- und Drang-Dramas der siebziger Jahre (nicht Goethes noch Schillers), vor allem im Jugendwerk Friedrich Maximilian Klingers hervorbrechen wird, um sich bald zu erschöpfen, in frühromantischen Dichtungen zurückzukehren und die Tendenz zum Nihilismus durch das 19. Jahrhundert hindurch bis in unsere Gegenwart aus sich zu entfalten. Man hat noch nicht gesehen, wie weit zurück in unserer Literatur- und Geistesgeschichte diese Traditionskette reicht. Es genügt aber, den Ulfo des *Canut* auf den Otto und Guelfo Friedrich Maximilian Klingers hin zu visieren. Diese Figuren verkörpern im Gegensatz zu jeglicher ethisch, sozial, politisch, religiös gebun-

denen Sinn- und Wertordnung einen sinn- und wertblinden, gegenstands- und ziellosen Naturalismus, für den der Selbstgenuss der Lebenskraft des Einzelnen das Erste und Letzte bedeutet und der sich aus dem Trieb zur Selbstbewegung im Handeln, im Kämpfen allein erfüllt.

Die Ulfo-Gestalt bedeutet im geschichtlichen Zusammenhang um 1750 eine heftige Reaktion auf das bürgerliche Lebensideal des frühen 18. Jahrhunderts mit seiner Gelassenheits- und Bescheidenheitsethik, die mit Redlichkeit und Treue in der Familie wie im beruflichen Dasein gelebt werden muss. Der Anspruch auf eigene Lebensgestaltung in vollem Umfang wird freilich noch nicht einmal in der Generation Klopstocks und Lessings erhoben, von der Gellerts zu schweigen, sondern erst von den Generationsgenossen Werthers. Bei Ulfo ist er aber in triebhaft dumpfem, wütendem Andrängen auf der Vorstufe bereits vorhanden. Er bedeutet den Protest gegen das optimistisch harmonische religiöse Weltbild der Gellertzeit mit seiner schon so weitgehend säkularisierten Christlichkeit, und auch die Klopstocksche Bindung an die religiöse Transzendenz ist hier zerrissen, die religiös verwurzelte Vernunftethik Lessings vorwegnehmend schon geleugnet. Danach bietet sich in Johann Elias Schlegels *Canut* von 1746 Wesentliches im voraus an aus der sturm- und drangbestimmten Welt- und Lebensanschauung der siebziger Jahre, freilich nur als kommende Möglichkeit geahnt, gegen die von der Höhe des voraufgehenden Zeitalters der Protest, das Verdammungsurteil mit ausgesprochen wird.

In diesem Sinne hat die bis heute führende geistes- und sozialgeschichtliche Forschung von Fritz Brüggemann unser Werk gedeutet (a. a. O., S. 15): «So darf man wohl sagen, dass Schlegels *Canut* trotz der entwicklungsgeschichtlichen Spannungen in der Gestalt des Ulfo und trotz der Ansätze zu einem künftigen subjektivistischen Seelenleben ... *seinem innersten Sinne nach ein Dokument der vierziger Jahre ist.*»

Dabei ist hier, wie so oft, zu bemerken, dass eine geistesgeschichtliche Periode noch nicht einmal den Höhepunkt ihrer Bewusstheit erreicht, geschweige denn sich bereits erfüllt haben muss, und schon weist sie, so lange vor ihrem eigenen Ende, Spuren eines ganz anderen gegensätzlich gearteten Welt- und Lebensverständnisses auf, gegen das eigene Bewusstsein und

ohne das gute Gewissen dazu, ein Verständnis, wie es sich dann in der folgenden Periode voll entfalten wird. So ist immer Zukunft in der Gegenwart latent schon vorhanden. In der Entwicklung eines einzelnen Menschen ist es nicht anders, wenn sie sich periodisch entgliedert, z. B. bei Goethe in grosser Form. Indes sich die eine Möglichkeit erst zu verwirklichen strebt, sammeln sich die Kräfte zur unter Umständen entgegengesetzten in reaktiver Spannung aufwachsend an. Dennoch wird man die Auffassung des jeweilig sich entfaltenden Ganzen nicht aus den jeweils neuen modernen, zukunftsweisenden Elementen heraus organisieren dürfen, sofern sie nicht aus dem Sinnzentrum entstanden sind. Das Drama *Canut,* selbst wenn als Trauerspiel betitelt, ist eben gerade nicht eine Tragödie *Ulfo* geworden. Das scheint sich aus allem Bisherigen ergeben zu haben. Der geistige Zusammenhang der sentimental aufgelockerten Aufklärung ist — für die geistesgeschichtliche Forschung und Deutung des Werkes — in seiner Verbindlichkeit nicht aufgesprengt.

Die bisherige geistesgeschichtliche Auslegung ist eine im Herderschen Sinne «verstehende» gewesen. Sie hat ein Teilhaftes in ein über diesen Teil hinausreichendes und es umfassendes, durchdringendes Ganzes der Weltsicht und des Menschenbildes der Zeit hineingeführt. Dabei tritt die einmalige, geistige Welt dieses Autors, seine Individualität noch nicht ins Blickfeld. Eine moderne, geisteswissenschaftlich umfassend verstehende Darstellung von Johann Elias Schlegels Leben und Schaffen muss zwar noch versucht werden nach den beiden vorhandenen älteren, die uns beide in ihrer Geist- und Leblosigkeit enttäuschen (Eugen Wolff, *Johann Elias Schlegel,* Berlin 1889, und Eugen Rentsch, *Johann Elias Schlegel als Trauerspieldichter,* Leipzig 1890).

Aber nicht nur nach Massgabe der zurzeit spärlich vorhandenen Dokumente der Persönlichkeit ist zu erwarten, dass eine Darstellung von «Erlebnis und Dichtung» im Schlegelschen Werk nicht ergiebig werden kann, dass ein Werk wie dieser *Canut* vielfach neu und positiv, aber als Ausdruck individueller Persönlichkeit nur sehr schwach gedeutet werden kann. Denn Schlegel hat das Jahr 1750 nicht überlebt. Die Tradition des Barockdramas lebt im Klassizismus der Aufklärung noch

fort. Ein unverwechselbares Gesicht dieses Autors in seinen feineren Zügen lässt sich im poetischen Werkausdruck noch nicht erkennen. Wohl ist uns von liebenswürdig scheuer, etwas weichlicher Menschenfreundlichkeit im Wesen des Autors einiges überliefert, aber nichts von einem stossweise durchbrechenden Drang zur trotzigen Selbstbehauptung, zur willentlich überspannten Aktivität. Wenn also vom Canut einiges, so hat der Dichter von seinem Ulfo gewiss nichts Wesentliches in seiner eigenen Art und Haltung gehabt. Es ist vielmehr der komplexe Lebensgehalt, die Anschauungs-, Fühl- und Denkweise eines ganzen Zeitalters, die das geistesgeschichtliche Verstehen mit der Interpretation des *Canut* zu erfassen vermocht hat.

II.

Aber alles bisher Errungene wird noch einmal in Frage gestellt, wenn ein neuer, nämlich der spezifisch kunstgemässe Ansatz zur Auslegung des Werkes eingenommen werden soll. Jetzt geht es zuerst nicht mehr um eine ableitende, irgendwie genetisch verstehende, sondern um eine aufschliessende Erhellung. Der Blick wird jetzt nicht mehr vom konkreten Einzelwerk in einer Art instinktiver Fluchtwendung fortgelenkt zu anderen Einheiten und Ganzheiten hin, in denen seine, des Werkes Umrisse aufgelöst verschwimmen. Jetzt wird zusammen mit der in sich bündigen und abgegrenzten Gegenständlichkeit des Werkes ein unmittelbares Gegenüber-Verhältnis des Interpreten zum Werk festgehalten, der als solcher jedoch zugleich wie im Gegenüber, auch im Werk «darin» bleibt. Jetzt heisst es zunächst, mit völliger Drehung des methodischen Standortes und Blickpunktes, das Werk in sich und aus sich selbst verstehen, aus dem Gehalt heraus in seine Gestalt hinein als eine kleine Welt von eigener Gesetzlichkeit. Es geht nicht mehr darum, was der Dichter etwa zuvor erfahren und dann gemeint habe, und welchen persönlichen und zeitbedingten Lebensgehalt er etwa umgesetzt habe in sein Werk, also um kein Woher und Woraus und Warum, sondern um dieses Werk selbst, um das, *was* hier leistungsmässig *verwirklicht* ist, um das eigentlich Gekonnte. Die bisher ergriffenen Realitäten haben möglicherweise eine relativ unbestimmte Allgemeinheit und Abstraktheit gegenüber

dem, was jetzt greifbar werden muss. Vielleicht haben jene Ergebnisse gar keine volle Wirklichkeit? –

Wir wählen zur Betrachtung diejenigen Szenen des Dramas, in denen sich nach der bisherigen Auslegung der Bedeutungsgehalt am stärksten konzentriert, d. h. diejenigen, in denen die Wesenheiten der beiden Hauptgestalten sich herausfordernd entgegentreten, indem sie sich damit wechselseitig erhellen: Canut und Ulfo bzw. ihre Vertreter und Trabanten.

In der ersten Szene des ersten Aufzugs wird jeweils das bisher Unbekannte erstmals und aus dem Nichtsein heraus exponiert, daher ihre besondere Eindringlichkeit und fundamentale Bedeutung; alles Folgende schichtet sich in der mitvollziehenden Phantasie des Empfängers auf dem so gelegten Grunde auf, wird für die Auffassung von diesem mitbestimmt. Ulfo betritt den Schauplatz der künftigen Taten oder Untaten zusammen mit seiner Frau, der er sich mit List und Gewalt bemächtigt hat. Ulfo im Gespräch mit Estrithe, der Schwester des Königs, auf der raumlosen, bildlosen Szene:

Ulfo: Erwarte weiter nichts. Dein Wunsch ist dir gewährt.
Ich habe dich geführt, wohin du es begehrt.
Du siehst nun Dänemarks berühmte Hauptstadt wieder.
Geh, wirf dich, wenn du willst, vor deinem Bruder nieder,
Ersuche den Canut um gnädiges Verzeihn,
Bereu, entschuldige, ja, mische Tränen ein,
Heiss meine Tat vor ihm ein übereilt Verbrechen,
Erniedrige dich nur: Ich will als Sieger sprechen.

Man wird von den ersten Worten des Sprechenden getroffen wie von einem leichten elektrischen Schlag. Man hört eine tiefe, dunkle, heisere Stimme. Hier spricht nicht einer nur *von* etwas, sondern zugleich so, dass er sein eigen inneres Wesen in dem Wie seiner Aussage mit aussagt. Wortform und Wortbedeutung, Wortwahl und Wortfügung, ein Faktor unablösbar vom andern und vom Ganzen, sie alle wirken zu diesem Eindruck zusammen. In wenigen Sätzen zeichnet sich ein menschliches Profil.

Den ersten Vers eröffnet eine imperativische Sprachgeste, mit der auf den Partner losgegangen wird, und eine schroff abschneidende Negation riegelt den ersten der zwei ganz kurzen Sätze ab, die den ersten Vers ausfüllen. Der zweite

Hauptsatz nagelt sozusagen das bisherige Geschehen als ganz unwiderruflich mit seiner perfektischen Wortform fest. Eindeutiger und unaufhaltsamer ist nie eine reissende dramatische Bewegung in ihre Zukunft hinein entfesselt und fortgeleitet worden. So spricht nur ein echt dramatisches Temperament. Die konstruktive Sprachform der ersten Versgruppe ist durch auffällige Häufung und Mischung solcher imperativischer und perfektischer Sprachformen gekennzeichnet. Einmal steigern sich da die Befehlsformen in dreifacher Wiederholung übereinander weg:

Bereu, entschuldige, ja, mische Tränen ein.

Zweimal auf so engem Raum stehen Imperative in der Senkungssilbe des Auftaktes (Geh ... Heiss ...) und ziehen etwas vom Gewicht der ersten Hebungssilbe an sich, so dass die Spannung, die Reibung zwischen Rhythmik und Sinngehalt kräftig spürbar wird wie eine andrängende Protestbewegung gegen einen lastenden Druck. Die Aggressivität des Sprechtons und der Haltung des Sprechers im Ausdruck der ganzen Versgruppe wird verdeutlicht dadurch, dass am Anfang wie am Ende je ein Vers erscheint, der gefüllt ist von einer Antithese: Ich — Du:

Ich habe dich geführt, wohin du es begehrt ...
Erniedrige dich nur. Ich will als Sieger sprechen.

Die vorstossende Aktivität des Sprechers wirkt sich aus und hinein in den dynamischen Verbalismus der Rede, der die Akzente mit Vorliebe auf verbale Stammsilben wirft. In mehr als einem Vers ist ein rhythmisch dynamisches Crescendo nach dem Versausgang hin oder zum Endgipfel des Halbverses vorhanden:

... Dein Wunsch ist dir gewährt.
Ich habe dich geführt, wohin du es begehrt.
Ersuche den Canut um gnädiges Verzeihn.
Heiss meine Tat vor ihm ein übereilt Verbrechen.
Erniedrige dich nur, ich will als Sieger sprechen.

Mangel an Beiwörtern fällt auf, die charakteristisch oder auch nur ausschmückend etwas Neues zum Gehalt des Hauptwortes hinzubringen. Die «berühmte Hauptstadt» ist ja berühmt als eine solche und ein Verzeihen ist eben «gnädig» als

Verzeihen. In der ganzen Partie eine schmucklose, bildlose, farblose Sprache, ohne Metapher und Gleichnis, so gar nicht poetisch oder schön im landläufigen Sinn; auch keine überschiessende Gedanklichkeit, die sich als Sentenz kundgäbe. Eigentümlich charakteristisch in der Sprache Ulfos die Lust, sich in möglichst knappen, gestrafften Hauptsätzen erschöpfend und für den Partner verbindlich, sozusagen abschneidend auszudrücken, am besten so, dass die Einheit des Satzes die Versgrenze nicht überschreitet. Wenn irgend möglich, sogar so, dass die Halbversgrenze vom Satz nicht überschritten wird. Hier waltet die Tendenz zur igelartigen Einschrumpfung der sprachlichen Aussage im engsten Raum, zur äussersten Verdichtung und ist verbunden mit der Nichtachtung des gegnerischen Eigenwillens. Der Überfluss, das Überfliessen fehlt. Acht Verse hintereinander endet der Satz mit dem Versende zugleich. Das gibt dieser Versrede einen ungemein zielstrebigen und in immer neuen Ansätzen aus einem ruhenden Zentrum vorstossenden Charakter, erzeugt den Eindruck unbegrenzter Bewegtheit um der Bewegung willen. Syntaktisch regiert die schlichte Parataxe, das einfache Nebeneinander im Nacheinander der kurzen Sätze, die tunlichst gegeneinander abgeschlossen werden. Auch hierin herrscht kein Bedürfnis zur Verschleifung und Zerdehnung.

Die poetisch schmucklose, bildlose, glanzlose Sprache dieser ersten Versgruppe entfaltet sich in einem licht- und farbschwachen, wie unter dauerndem Willensdruck zusammengepresst tönenden Sprachklang, der durch einen stossenden, spitzigen, harten Konsonantismus charakterisiert ist, mit einer Vorliebe für Wortkörper, die mit ch, cht, sch, ts und st, ss ausgestattet sind. Zahlreiche Wortklangeinheiten sind durch solche Konsonanten oder Konsonantengruppen gegeneinander abgesperrt, so dass keine gleitende Klangbewegung entsteht, sondern immer neue Stockungen und Stauungen und Reibungen der Laute aneinander, die, scheint es, durch einen mächtigen, unwiderstehlich und unermüdlich wirkenden Willen des Sprechers immer neu überwunden werden müssen. (Nichts. / Dein — dir / gewährt — dich / geführt — es / begehrt — siehst / nun — Dänemarks / berühmte — Hauptstadt / wieder — wirf / dich — willst / vor — Bruder / nieder — gnädiges / Verzeihn — heiss / mein — Tat / vor — übereilt / Versprechen — dich / nur —

Sieger / sprechen.) Das Legato in der Wortbindung ist Ausnahme und dann nicht sprechend. Man spüre auch die klangliche Stumpfheit und die Klangtonschwäche der Reimvokalsilben mit ihrem Mangel an Mannigfaltigkeit der Klangfarben (Gewährt — begehrt, wieder — nieder, Verzeihn — ein, Verbrechen — sprechen, sehn — flehn, geschenket — lenket, beigebracht — macht, kriegte — Besiegte, erschreckt — erweckt). Die voll und warm klingenden a-, o- und u-Laute fallen aus.

Alle bisher gesichteten Qualitäten der poetischen Sprache schliessen sich auf eine — dem Dichter selbst gewiss ganz unbewusst bleibende — Weise sehr eindringlich zusammen zur Verkörperung eines streng, klar und scharf rationalisierten, stark gespannten unbedingten Bewegungswillens, der sich in immer neuen Stössen in die Welt, in das Ausserich hinein zu entladen drängt, dessen Wirklichkeit nur im ewigen Protest als Last gespürt wird und mit dem von innen her in der Tiefe des in sich selbst eingesperrten Ich keine Verbindung besteht. In seinem eigenen absoluten Wirkungswillen hat dieses Ich die einzige Gewissheit und Sicherheit, in der Welt und der Welt gegenüber ist es ein total ungebundenes und ungezügeltes Wesen, das bis an den Rand angefüllt ist mit Spannung und dauernd explodiert von Aggressivität, die aus ihm heraus und in die Welt hinein bricht.

Bis in viele Feinheiten ist also die Art und Weise der Aussage einer Person im Dialog von einer dieser Person eigenen Welt- und Lebensansicht her geprägt. Hier ist also die poetische Sprache nach dem Gesetz der «inneren Form» realisiert; nur dass freilich die Individualität des Dichters selbst noch nicht spürbar wird, sondern erst eine Kraft des Dichters, sich in eine ichbestimmte Menschlichkeit einzuleben und aus dieser heraus so zwingend zu sprechen, dass auch der Empfänger in sie hineingebannt wird. Das aber ist eine bedeutsame Vorstufe zu individuell-organischer Erlebnis-Ausdruckssprache, wie wir sie im Stil einer heroischen Alexandrinertragödie des frühen 18. Jahrhunderts in Deutschland nicht erwarten. Doch bleibe der geschichtliche Zusammenhang zunächst ohne Beleuchtung.

Jetzt treten die übrigen Versgruppen der Szene hinzu, die dem Ulfo zugeteilt sind (I, 1 V. 16—25, S. 34; V. 28—31; S. 35 V. 1—4, V 23—36, S. 36 V. 1—6 und V. 11—28).

Es wiederholen sich alle wesentlichen, bisher gemachten Beobachtungen, wobei die einzelnen Qualitäten mit der breiteren Ausdehnung der Szene auf der Ebene des Dialogs sich etwas abschwächen, sozusagen abschleifen, im Gegensatz zu der Konvention, wie sie aus den Versen der Partnerin andringt; denn Estrithe verkörpert zunächst und von Ulfo aus gesehen die vorgefundene Welt jenseits des Ichs schlechthin. Auch in den Reden des Ulfo entspannt sich nach dem schroffen Einsatz die Aggressivität etwas, und die persönliche Unmittelbarkeit schwächt sich ab. Das spricht allein schon dafür, dass es sich hier um kein ausgesprochenes Stil*bewusstsein* handelt. Da dehnt sich in Versen des Ulfo das Sprach- und Gedankengefüge auch einmal weiter aus als bisher, in der Art der traditionellen, heroisch pathetischen Diktion der Rhetorik (S. 34 V. 18 ff.):

Sprich selber: seit mein Herz
Seit mir . . .
Seit ich . . .
So sprich . . .

Eine vorübergehende sprachlich gedankliche Systembildung also mit hypotaktischer Satzordnung und über mehrere Versgrenzen hinweg, die aber alsbald in heftigem Umschlag wieder abgelöst wird von Versen im neuen Ton:

So sprich: wer hat gesiegt, und wer ist der Besiegte?
Ich hab ihn ohne Land und ohne Macht erschreckt.
Da alles ihn gefürcht't, hab ich ihm Feind erweckt.

Die Neigung, Satz- und Verseinheit zur Deckung zu bringen, nimmt in den Reden Ulfos wieder stark zu. Das gleiche gilt für den dynamischen Verbalismus dieser Versgruppen. Im Kern bleibt er erhalten, vorübergehend schwächt er sich ab, die Diktion wird dann rhetorischer. Mag zeitweilig etwas vom Nominalismus in die Rede- und Denkform des Ulfo eindringen, z. B. die Neigung zur Sentenz, von der Redeweise der Partnerin her; sowie die dramatische Spannung wieder anwächst, geht solche Anpassung auch wieder zurück und die verbale Dynamik zieht ihre rhythmischen Konsequenzen mit sich (z. B. S. 34 V. 17 ff.: soll niemand bitten sehn — Des Ulfo Schicksal ist zu streiten, nicht zu flehn — Wer hat gesiegt und wer ist der Besiegte? — Doch ich bin ungebeugt. Es schwimmen in der Flut — durch

meine List ersäuft – Trotzt ich nicht ungestraft – wofür hätt ich gestritten, und so fort bis zum letzten Vers:

> Ich such sie, sei gewiss, dass dieser Arm nicht ruht.
> Mich nenne denn die Welt den Sieger des Canut).

Auf grössere Strecken wird ein vorwaltender starker Verbalismus nominal aufgefüllt, indem die stärkeren verbalen Akzente durch nominale abgestützt werden. Damit schwächt sich die Schärfe und Prägnanz des stilistischen Profils vorübergehend ab, gleich als ob die Partnerin nicht nur ganz äusserlich im Gespräch, sondern in der Auseinandersetzung näher rückte, wenn auch nur am Rande dieser Existenz. Ulfo verleugnet aber im ganzen seine Art niemals, auch nicht im Ausdruck sein in sich selbst eingesperrtes und nach aussen abgeschlossenes, feindlich abweisend angreifendes Wesen. Er tritt niemals wirklich auf die Ebene des Miteinander hinüber. Immer wieder konzentriert sich seine Sprache in Antithesen und Antinomien, in denen unversöhnliche Gegensätze aus dem Verhältnis von Ich und Du, Ich und Welt, von Aktivität und Passivität, von Herrschaft und Dienst, von Machtwillen und Moralität, von Ruhmsucht und Menschenliebe auseinandertreten und miteinander ringen.

> Ulfo: Nein! Deinen Ehgemahl soll niemand bitten sehn.
> Des Ulfo Schicksal ist zu streiten, nicht zu flehn.
> ... seit mein Herz
> Der Knechtschaft abgesagt und sich nach Ehre lenket.
> Seit mir des Königs Ruhm den Ehrgeiz beigebracht,
> Der, um ihm gleich zu sein, mich ihm zum Feind gemacht.
> So sprich, wer hat gesiegt, und wer ist der Besiegte?
> Da alles ihn gefürcht't, hab ich ihm Feind erweckt.

Darauf allein kommt es gar nicht an, dass diese Verse in schier unglaublicher Menge von antithetischen Setzungen und Wendungen von irgendwelchem Inhalt, wie sie im Geist des Dichters entspringen, bis zum äussersten Rand angefüllt sind, sondern darauf, dass sich in all diesen Antithesen die eine Hauptantinomie von Ich und Welt, die das Schicksal und die Katastrophe des Ulfo bewirkt, ausdrückt. Antithese ist hier also mehr als nur ein Stilmittel unter anderen, die man wählen kann. Wiederum wird hier Sprachform aus den Notwendig-

keiten der Welterfahrung und Lebenshaltung einer Person organisch bedingt. Auch hier in dieser Formqualität waltet innere oder organische oder symbolische Form. (So etwas hat mit der typischen Antithesenhäufung in einem durchschnittlichen Barocktext nichts zu tun.) Auch wenn die Antithetik zum Nominalismus tendiert (Seite 35, V. 30 ff., S. 36, V. 1 ff.), nach dem dramatischen Spannungsgipfel am Ende hin nimmt die Stosskraft der verbalen Nachdruckstöne doch wieder auffallend zu.

will ich ihm Krieg erwecken.
ihn erschrecken.
mein Vergehn.
ihn selbst bittend sehn.
zurechnen oder schenken.
mir edel denken.
dass dieser Arm nicht ruht.

Die enorme Aktivität und Aggressivität des Ulfo im Ausdruck der Antithesen — das ist ein vorzügliches Beispiel dafür, dass in organischer Dichtung echte Form immer nur bedeutende Form sein kann. Denn in jener Antithetik ist der fundamentale Gegensatz von Ich und Du, von Ich und Welt verkörpert, des Ich, das, mit Wirkungswillen bis zum Zerspringen gefüllt, sich im Streiten mit der Welt vergeblich zu entladen sucht. In der Umwelt besteht für Ulfo eine Ordnung zwar, aber die wird doch nur als täuschender Scheinwert empfunden, es ist die subalterne Ordnung der Sklaverei, die Ruhe der Faulen und Feigen. In diesen Antithesen also ist der innerste Erfahrungs- und Bedeutungsgehalt der Ulfogestalt Form. Übrigens folgen sich diese antithetischen Spannungen nicht nur innerhalb der Einheit und Ganzheit eines Verses, sondern auch noch in der Abfolge der Verseinheiten im Nacheinander nach dem Typus:

Sein Geist, den nichts umschränkt, will allen Ruhm umfassen,
Uns, die wir schlechter sind, will *er* nichts übrig lassen.

Die Häufung der Antithesen ist also nicht zurückzuführen auf die Mechanik des Alexandrinerverses, auf seine von Schiller später unvergesslich charakterisierte Zweischenkligkeit, die so leicht einen mechanischen Druck ausübt auf die Diktion des Sprachdenkens in der Richtung auf eine immer wiederkehrende

Aufspaltung in Gegensätze. Die Aufspaltung im organischen Ausdruck solcher Verse stammt hier aus der Tiefe eines Ich-Welt-Verhältnisses heraus.

Die Ausdrucks*sprache* einer Persönlichkeit also (Individualität zu sagen, wäre verfrüht) als Sprache aus innerer Form durchbricht, wenn auch in noch gemässigter Weise und nur auf kleinere Strecken, die obligate logisch-grammatische Ordnung der Wörter und Begriffe innerhalb der Einheit und Ganzheit eines Satzes. D. h. die Neigung zur Inversion erzeugt eine Wortfolge, die von der wechselnden Stärke der andringenden Vorstellungselemente in den Wörtern oder Wortgruppen regiert wird. Das am stärksten empfundene oder irgendwie intendierte Element wird auch am stärksten exponiert im Ausdruck durch seine Stellung, sei es im Anfang oder im Ausgang des Satzes.

Es schwimmen in der Flut
Durch meine List ersäuft, die Völker des Canut.
Trotzt ich nicht ungestraft,
Der keinem Feinde sonst vergebens nachgejagt,
Hat in den Wüsten mich zu suchen nicht gewagt.
Uns, die wir schlechter sind, will er nichts übrig lassen
usf.

bis zum letzten Vers:

Mich nenne denn die Welt den Sieger des Canut.

Selten und dann mit ausserordentlicher Wirkung steigert sich die Drastik und Andringlichkeit des Ausdrucks bis zur Wortvereinzelung.

Estrithe: Was hat dich wider ihn so aufgebracht?
Ulfo: Sein Ruhm.

Das eigentliche Machtwort der Sprache Ulfos mit seinem dunkel-dumpfen Klang tut hier vollkommene Wirkung. Etwas weniger, aber noch immer wirksam spricht ein Vers, wie:

Nur er heisst tapfer, gross, fromm, gütig, klug, geübt

mit einer an dieser Stelle freilich undurchsichtigen Abstimmung der Wörter nach ihren Stammsilbenvokalen.

Die oben berührte klangliche Charakteristik der Ulfo-Verse kehrt auch wieder:

Des Ulfo Schicksal ist zu streiten.
Und ich, ich käme selbst,
Hab ich zur Ewigkeit nicht so viel recht,
Sprich selber: seit mein Herz, da ich es dir geschenket,
Der Knechtschaft abgesagt und sich nach Ehre lenket.

Von so viel vokalschwachen und monotonen Versausgängen (erwecken — erschrecken, vergehen — sehen, schenken — denken) hebt sich dann im Ausgang als tönende Ausnahme effektvoll ab:

Ich such sie, sei gewiss, dass dieser Arm nicht ruht,
Mich nenne denn die Welt den Sieger des Canut.

Im ganzen der Szene bleibt die an Wohlklang schwache Schmucklosigkeit und auch die gedankenlos triebbesessene Geistlosigkeit der Ulforeden erhalten, zusammen mit ihrer charakteristischen, straff rational gezähmten Willensgespanntheit.

In der ganzen ersten Szene hat Ulfo das Übergewicht nach Umfang und nach Eindringlichkeit der Aussage. Die Partnerin, die ihm gegenübersteht, liebend, leidend und warnend, vertritt hier jedes Du und die Menschenwelt überhaupt und die Partei des Canut damit auch. Ihre Diktion ist dadurch charakterisiert, dass in ihr die Qualitäten der Ulforede entweder sehr abgeschwächt und sporadisch erscheinen oder ausgetilgt sind. Es gibt also keinen ganz reinen Kontrast, wie Estrithe ja auch zwischen den grossen Gegnern steht und noch schwankt in ihren Gefühlen. Es fehlt ihr vollkommen die bestürzende, schneidende Aggressivität des wilden Mannes, seine Gespanntheit und Geladenheit, das vorstossende Wesen im Ausdruck, die Intensität des absoluten Wirkungswillens, der keine feste Ordnung dulden kann, die gesamte Tendenz zum Extremen und Exzessiven.

Ach! Ulfo! Kannst du mich so grausam hintergehn?
Hast du mich hergeführt, hier deinen Tod zu sehn?
Bedenke, was du schon für deinen Trutz gelitten,
Mein Bruder ist erzürnt, und du willst ihn nicht bitten?

Kein Vers von diesen könnte aus Ulfos Munde kommen. Es fehlt ganz die metallische Härte, die vorstossende Dynamik für die andersartige Gesamtausdruckswirkung, mögen selbst einzelne Qualitäten als dieselben erscheinen. Wie matt ist eine Antithese aus zwei Gliedern, die sich doch nicht diametral be-

gegnend ausschliessen, sondern in höherer Einheit sich wieder zusammenfinden. Alles ist leicht gefühlig gemildert, bis in die Einzelheiten der Wortwahl.

> Mein Bruder ist erzürnt, und du willst ihn nicht bitten? . . .
> Ist denn nicht, was du bist, des Königs Eigentum? . . .
> Mir zum Gesetz gemacht, nach deinem Wink zu leben.

Die grossen Ich-Welt-Antithesen fehlen oder klingen nur schwach an.

Zerstreut tauchen vollere und lichtere, reinere und gedehntere Klänge auf und weichere Bindungen, glattere Übergänge in der Lautung:

> Ist denn nicht, was du bist, des Königs Eigentum?

Man beachte die zahlreichen gedehnten Reimvokalausklänge, die so aufeinander folgen: dir — mir, übergeben — leben, Schnee — See, bestreiten — bereiten, Ohr — vor, tat — bat, sagen — wagen. In Ulfos Mund hat man bisher nichts derart Klingendes gehört wie z. B.:

> Warum bist du hier?
> Hier liebt man den Canut, hier ist ihm alles eigen.

In alle dem sind im ganzen Gegensätze zum Vorerwähnten spürbar, doch im einzelnen sind sie auch öfters entspannt. —

Das ganze Drama kann so nicht durchinterpretiert werden. Alle bisher gemachten Einzelbeobachtungen haben stellvertretende Funktion für unzählige mögliche andere. Die Sprache der folgenden Szenen und Akte vermittelt Gestaltwahrnehmungen, die sich den gemachten anschliessen, sei es mit der Differenzierung nach den zwei Typen hin, sei es in den Abweichungen und Übergängen.

Der Ulfo-Charakter im Ausdruck steigert sich (ab II,4) weniger im quale als im quantum seiner Gestaltzüge. Ganz Neues kommt hierbei nicht mehr heraus. Mit der Person des Friedensfürsten Canut kommt (II, 1) das grosse Gegenspiel auf die Bühne, die Grundhaltung des Zueinander gelangt zum schaubaren und auch tönenden vollen Kontrast. Bis dahin hat ihn der treue Godewin schon vertreten. Dieser aber hat schon so gesprochen:

Vergebung braucht nur der, der seine Pflichten bricht.
Mein Herz verwahrte stets, in ungeschwächtem Triebe
Dem König meine Treu, so wie dir meine Liebe.
Die letzte hast du selbst dem Ulfo nachgesetzt,
Die erste steht noch fest, und nichts hat sie verletzt.
Mein Ehrgeiz treibt mich nicht aus des Gehorsams Schranken,
Kein unbiegsamer Stolz bekrönt mich in Gedanken.
Canut, der meine Treu' stets zu erkennen schien,
Hat oft mir Gunst erzeigt, doch niemals mir verziehn.
Zwar dich, Prinzessin, rührt der Glanz weit höhrer Dinge,
Der Ruhm, getreu zu sein, scheint bei dir nur geringe.

Jetzt tritt hier der Nominalismus in reinerer Form und auf grössere Strecken in Kraft, der die verbaldynamischen Tongipfel nicht leidenschaftlich heraustreibt, sondern sie einebnet. Es ist jetzt nicht die Sprache des inneren Drängens aus dem Ich heraus in die Welt hinein, sondern eine Diktion, die objektivierend Distanz schafft zu dem, was gemeint wird, und zwar in der Setzung von Beständen mit Vorliebe aus der Sphäre des geistigen (sittlich vernünftigen) Daseins, die in der Versrede irgendwie zusammengehalten werden. Der Nominalismus, der ja auch Verbalformen, z. B. im substantivierten Infinitiv, durchdringen kann, breitet sich weithin aus. Die verbalen Aussageelemente, soweit überhaupt vorhanden, schwächen sich in Bedeutung und klanglicher Mächtigkeit ab, schrumpfen oft bis zur Unansehnlichkeit ein, büssen ihre Bewegungsintention mehr oder minder ein. Der blosse Mangel an Handlungsmotiven im Ausdruck ist jedoch nicht nur als Schwäche zu empfinden. In ihm künden sich ruhende, dauernde, allgemein gültige Seinsverhältnisse an, denen der einzelne im Hier und Jetzt unterworfen bleibt. Neigung zu Sentenz wächst an:

Vergebung braucht nur der, der seine Pflichten bricht.

Auch im Ich-Ausdruck zielt diese Diktion schon auf allgemein gültig objektivierte Umformung:

Mein Ehrgeiz treibt mich nicht aus des Gehorsams Schranken,
Kein unbiegsamer Stolz bekrönt mich in Gedanken.

Man empfinde den Mangel an Expansionskraft in der Serie verbaler Formen (unter denen die Hilfsverben, reflexivische und intransitivische Verbalformen Vorzug gewinnen):

weiss — braucht — steht — treibt — erzeigt — schien — scheint — gezeigt.

In diesem Ton also spricht Canut (II, 4 f.) fort.

Canut: So glaubst du, dass in ihr die Zärtlichkeit sich rühre,
Dass nicht ihr Unglück bloss sie wieder zu mir führe,
Dass ihre Wiederkunft nicht bloss erzwung'ne Reu',
Sie selbst mir noch geneigt und noch Estrithe sei?
Ihr Herz war nicht gemacht, den Bruder stets zu hassen;
Die Tugend konnte sie auf immer nicht verlassen.
Ein Geist, der denkt und fühlt, der irrt nur kurze Zeit.
Dies hofft ich.
Godewin: Herr, für dich ist sie voll Zärtlichkeit.
Canut: Doch sage, Godewin, wie hat sie dich empfangen?
Stieg ihr kein wallend Rot auf die beschämten Wangen?
Vermied nicht deinen Blick ihr schüchternes Gesicht?
Verwies sie nicht sich selbst die dir gebrochene Pflicht?
Hat sie, nachdem sie sich mit dir auf stets entzweiet,
Was sie nicht ändern kann, nicht wenigstens gereuet?
Und hat ihr nicht ihr Herz, das sich zur Tugend neigt,
Ihr Unrecht gegen dich, wie gegen mich, gezeigt?
Godewin: Da dich die Grossmut treibt, dein Unrecht ihr zu schenken,
So ist das meine, Herr, zu klein, daran zu denken.

Dies ist eine Versgruppe, die zugleich für die geistes- und formgeschichtliche Auslegung wie vorbestimmt ist. Denn auch die geistige Situation der Zeit eines vernunftgezähmten Sentimentalismus wird angesprochen, wenn wir bloss die Reihe der tragenden Nomina, so wie sie sich folgen, entlangstreifen: Zärtlichkeit — Unglück — Reu — Herz — Tugend — Geist, der denkt und fühlt — Zärtlichkeit, wallend Rot auf die beschämten Wangen — schüchternes Gesicht — gebrochene Pflicht — Herz — Tugend — Unrecht — Grossmut — Unrecht.

Sofort zeigt sich das Bedürfnis nach reicherer syntaktischer Ausbildung. Verbaldynamische Elemente, soweit vertreten, stehen jetzt sozusagen mehr abgedeckt in begleitender, stützender, dienender Funktion:

... die Zärtlichkeit sich rühre.
Dass nicht ihr Unglück bloss sie wieder zu mir führe.
Ihr Herz war nicht gemacht.

Eigentümlich, dass jetzt in mehreren Versen der rhythmische Akzent mehr nach vorn, dem Versanfang zu, liegt, und ein Decrescendo sich anschliesst:

Ihr Herz war nicht gemacht
Die Tugend konnte sie

Ein Geist, der denkt und fühlt
Ihr Unrecht gegen dich, usw.

In diesem Verstypus ist im ganzen die Aussage von etwas so, dass das Gemeinte auf die Ebene des Seienden und Allgemeinen hin objektiviert und hier fixiert wird, die innere Gestimmtheit des Aussagenden wird bis auf ganz leichte Gefühlserwärmung aber nicht mit ausgeprägt, so wie etwa in einem Klopstockschen Sprachstück. Verse wie die erwähnten haben also keine, noch keine innere oder organische Form. Hier spricht ein Mensch, ein Typus Mensch, der weiss, was sein soll aber meist so nicht wirklich ist, und der unermüdlich davon zu künden bestimmt ist. Im eigenen Kern ist dieser Sprecher nicht bewegt, er spricht jedenfalls eine persönliche Bewegtheit nicht primär in seine Verse hinein aus. Es lässt sich von statischer Haltung im Ausdruck sprechen. Aus polaren Antithesen selbst entsteht hier kein Kurzschluss wie dort immer wieder in der Rede des Ulfo.

Und hat ihr nicht ihr Herz, das sich zur Tugend neigt,
Ihr Unrecht gegen dich, wie gegen mich gezeigt?

Auch im Klanglichen ist der Zug zur Aufweichung der Härte, zur Abschleifung der Spitzen zu spüren, aber Vokalsymbolik im Ausdruck der seelischen Innerlichkeit, der Stimmung des Sprechers ist noch fern.

Somit stehen in Ulfo und Canut Repräsentanten zweier Welt- und Lebenshaltungen gegenüber, die in einen ganz verschiedenen Sprachausdruck und auf ganz verschiedene Weise hineingeprägt sind. Es sind hier damit zwei Stufen künstlerischer Realisierung in Sprache gegeben. In der verschiedenartigen Form ergreift man die verschiedene Bedeutung vice versa. —

Die Einzelinterpretation darf hier abbrechen. Die einmal gesichteten Qualitäten, so verteilt auf die zwei Parteien, kehren immer wieder, um so stärker ausgeprägt, je mehr sich die Situation des Kampfes dramatisch zuspitzt zum Zusammenstoss der beiden Welt- und Menschenbilder, die uns zu Anfang exponiert worden sind. D. h. die von Anfang her so stark profilierte Charakteristik der Parteien im sprachlichen Ausdruck wird so streng und eindeutig nicht durchgehalten, wie man erwarten

sollte. (Wäre das der Fall, so wäre der «Canut» im literargeschichtlichen Zusammenhang ein Unikum von totaler, von erschütternder Unwahrscheinlichkeit geworden, ein Werk des Jahres 1746!) Die Profile der gegensätzlich verschiedenen Diktion sind ganz rein durchgezeichnet im wesentlichen nur auf den Gipfelpunkten der dramatischen Spannung, wo die Gegensätze hart auf hart zusammenprallen. Wo aber im Dialog sich die Redemassen häufen und dehnen, geht die Schärfe der Differenzierung oft erheblich zurück, verwischen sich jene Gegensätze wieder. Ein Zeichen, dass jene Differenzierung aus dem Instinkt stammt, nicht aus dem künstlerischen Bewusstsein. Damit wird das Neue, das ja oft schon ans Unwahrscheinliche grenzt, wieder schwächer. So ist es möglich, dass auch dem Ulfo (z. B. S. 49 V. 17 ff.) einmal eine überaus weitgespannte, in ihren Teilen kunstvoll ineinander verschachtelte Periode in den Mund gelegt wird, im hohen, rhetorischen Stil der Konvention, freilich als Ausnahme, die die Regel bestätigt. Umgekehrt kann bei stichomythischer Gesprächsführung auch ein Gegner des Ulfo sich sprachlich im zugespitzten, antithetisch gespaltenen Lakonismus mit ihm messen (S. 42, V. 9–17, S. 77, V. 1–21). Dasselbe gilt für das Phänomen des verbalen Dynamismus und der nominalen Statik. Diese dringen zuweilen auch in die Denk- und Redeweise des jeweiligen Partners ein. Es kommt darauf nicht an, sondern: da, wo Ulfo sein innerstes Wesen im Kampf einsetzt, in den tobenden Ausbrüchen des Hasses, der Zerstörungswut, des wütenden Tatendranges, der trotzigen Herausforderung und Abwehr des Feindes, da zieht sich die Diktion zu dem hochdramatischen Lakonismus zusammen, den wir kennen. Sparsamste Kürze, straffste Verdichtung, kargste Aussparung bei stärkster Intensität in der Dynamik und Antithetik bleiben die Hauptkennzeichen. Die szenischen Komplexe, in denen diese Ulfodiktion hervortritt, sind folgende: Akt II, S. 47, V. 24; S. 48, V. 20; S. 49, V. 32; S. 50, V. 28; S. 52, V. 1; S. 53, V. 20; Akt III, S. 58, V. 1; S. 60, V. 32; S. 62, V. 19–30; Akt IV, S. 67, V. 1; S. 69, V. 35; S. 71, V. 1; S. 72, V 15; Akt V, S. 75, V. 16–23; S. 77, V. 1–21; S. 78, V. 10–16; S. 79, V.20; S. 80, V. 27. Alle diese Gestaltkomplexe mag die Szene Akt V, 3, noch einmal exemplarisch vertreten: Man spürt, soweit hier nominale Denkform vorhanden, ist auch

diese von der Vitalität des Sprechers durchblutet und eingeschmolzen; starr und statisch bleiben nur verschwindend kleine Reste.

Was meinen Ruhm erhebt, hab ich mich stets erkühnet,
Tu nun, was deinem Ruhm und deinem Throne dienet.

Im Ablauf der Ulfoszenen bemerkt man eine zunehmende Kunst der Lautcharakteristik, die sich, wenn auch sporadisch und im Ansatz, der Lautsymbolik nähert. Nichts Vergleichbares bei der Darstellung der Gegenseite. Ulfo hat seinen Namen wegen seines Klanges schon nicht zufällig. Das unheimlich drohende, dunkle und dumpfe Wesen des Mannes malt sich in eigentümlich bezeichnender Neigung zu Wörtern mit dem Klangvokal u, und Ruhm ist sein Lieblings- und Machtwort von Anfang bis zum bittern Ende, und Ruhm — Blut — Mut — Fluch — Wunden scheinen sich wie magnetisch herbeizuziehen. Man beachte die Vokalabstimmung in der Wortwahl:

Ulfo: Mein Ruhm kennt seinen Grund, er ruht auf kühnen Werken.

Noch reicher in:

Ulfo: (das Herz) bewundert man, das selbst der Tod nicht beugt.
Estrithe: Wie falsch ist doch der Ruhm.
Ulfo: Den will ich sterbend suchen.
Estrithe: Den Ruhm verfluch ich nur, und muss auch dich verfluchen.

Es ist, als ob hier die Partnerin wie im Bann des wilden Mannes, d. h. er aus ihr spräche. Die allerletzte Szene bestätigt noch einmal zahlreiche Einzelbeobachtungen. Ulfo ist den Gang zum Tode schon gegangen. Aber das Wesen des Abgeschiedenen ist noch gegenwärtig in der sprachlichen Gestaltung eines Mannes, der von seinem Endkampf berichtet, auch wieder, als ob er in seinen Bann gezogen von ihm spräche:

Godschalk: Doch seine Rachbegier wusst' ihm ein Schwert zu schaffen.
Er reisst der nächsten Wacht es rasend aus der Hand,
Er eilet auf mich zu; ich sah ihn und ich stand.
Kaum hatt' ich Zeit genug, den Degen zu entblössen,
So ängstet mich sein Schwert mit wiederholten Stössen.
Die Wacht, die nach ihm eilt, kömmt nicht so schnell herbei:
So stürzt er schon sich selbst durch blinde Raserei.
Die Brust, die sich nicht schont, fällt in des Degens Spitze,
Der nicht auf Schaden zielt, mit dem ich nur mich schütze.
Er stirbt, indem er noch mich zu durchbohren sucht,

Zum Himmel zornig blickt und dem Geschicke flucht,
Das ihn noch endlich zwingt, besieget zu erblassen,
Und mich nicht wenigstens mit ihm erliegen lassen.

Einem solchen Übermass und Unmass von Bewegung entgegnet in unbewegter Haltung, aus der inneren Distanz heraus klärend und ins Allgemein-Gültige des dauernden Soseins hebend der Gegenspieler, vom äussersten Gegenpol des Menschseins her:

Canut: Warum entstellte doch die Untreu' seinen Mut!
Doch ach! die Ruhmbegier, der edelste der Triebe,
Ist nichts als Raserei, zähmt ihn nicht Menschenliebe.

In alle dem kam es auf nichts Einzelnes an, auf zahlenmässige Vollständigkeit am wenigsten, nur darauf: zwei völlig gegensätzliche Welthaltungen und Sprachgestaltungen begegnen sich hier, begrenzen sich, durchdringen sich, erhellen sich wechselseitig. D. h. in einem Werk des Jahres 1746: eine ältere und eine jüngere; die letztere durchbricht die ältere, die Schicht der Tradition und Konvention, teilweise in plötzlichen Umschlägen und heftigen Durchstössen.

Noch hat damals Klopstock seine grosse Wirkung nicht angetreten, Lessing seine erste Höhe nicht erklommen, noch hat auf dem Felde des Dramas der Gottschedische Tragödientypus unbestritten regiert, wie er in den Bänden der *Deutschen Schaubühne* ans Licht trat (1740—1745) und die Bühne eroberte. Vom *Cato* und den Lustspielen der Gottschedin ging die Entwicklung zu Gottscheds *Agis* fort, dem sozialpolitisch bedeutenden, ganz leicht sentimental angefärbten Tragödientypus und zum weinerlichen Lustspiel Gellerts hin, dem auf der fortgeschrittenen Tragödienstufe des Freiherrn von Cronegk *Codrus* und später *Olinth* und *Sophronia* entsprechen. 1746 ist mit J. E. Schlegels *Canut* zum erstenmal in der Geschichte des deutschen Dramas ein Werk erschienen, das in durchbrechenden Partien, zum mindesten in sehr starken und ganz neuartigen Ansätzen, diejenige Sprachauffassung poetisch verwirklicht, die zu entwickeln ein Klopstock, Lessing, Hamann, Herder, Goethe bestimmt gewesen sind im Zeichen des Begriffs von innerer oder organischer Form. Am schlichtesten ist diese ausgebreitet in den Ausführungen der dritten Sammlung der Herderschen Fragmente, die einstmals Goethe so sehr ent-

zückt haben (Suphan Bd. I, S. 394 ff.), in denen gesprochen wird von einem Verhältnis von Gedanke und Wort, von Empfindung und Ausdruck, nicht wie von Körper zur Haut, sondern «wie von Seele zum Körper, den sie bewohnt». Der erlebte Gehalt überhaupt, nicht nur Gedanke in engerem Sinn, symbolisiert sich in der poetischen Sprachgestalt. In solcher Rede ist das Wie der Aussage vom Was des Ausgesagten nicht mehr abzulösen. Alle Szenen zusammen, alle Verspartien überhaupt, die zu diesem Typus gehören, erzeugen die drängende Bewegung, die dieses Drama erfüllt, ja erst eigentlich als Drama konstituiert. Im formgeschichtlichen Zusammenhang erscheint eben dies als das Neue, Eigentümliche, Wesentliche der poetischen Leistung des *Canut*; das also wäre all das, was auf den Sturm und Drang in die Goethezeit hinein vordeutet. Das Ergebnis der geistesgeschichtlichen Forschung, die den gestaltkundlichen Ansatz nichtachtend verfehlen musste, hat doch nur die Residuen der damaligen Konvention ergriffen und hat glauben müssen, eben darin das Wesentliche, Charakteristische des Werkes zu erkennen.

Die geistesgeschichtliche und die formgeschichtliche Auslegung haben also sich widersprechende Ergebnisse gehabt. Die erstere, die vorgegangen ist, als ob es sich um gar keine Dichtung, nämlich sprachkünstlerische Gestaltung handelte, in einer unbewussten Abstraktion vom Wesen des dichterischen Gebildes überhaupt und in der Illusion, als ob sie die eigentliche Substanz der Dichtung ergriffe, hat nicht mehr vermocht als Schlegels *Canut,* d. h. eben das, was sie von ihm überhaupt greifen konnte, in sein Zeitalter hinein zu interpretieren; die andere hat das Werk im wesentlichen in seiner eigentlichen Wirklichkeit, als Kunstwerk (Kunst kommt von Können) ergriffen und im literargeschichtlichen als einem kunstgeschichtlichen Zusammenhang der deutschen Literaturgeschichte erfasst, und diese erst hat seine Bedeutsamkeit, seine eigentliche Lebendigkeit im Gegensatz zu seinem Zeitalter und dessen Geisteswelt erkannt.

Dabei hat sich erwiesen, dass literargeschichtliche Geistesgeschichte als Ideengeschichte und Formgeschichte insofern gar keine Gegensätze sind, ja gar nicht auf einer gemeinsamen Ebene gleichrangig stehen, als ja auch durch die formgeschicht-

liche Auslegung geistig-gehaltliche Substanz ergriffen wird, nämlich im Ausdruck. Form ist bedeutungsvolle Form, Aussage von Welt- und Lebensverständnis auch sie.

Erst auf der Grundlage formgeschichtlicher Forschung kann geistesgeschichtliche Literaturgeschichte fruchtbar und haltbar aufgebaut werden. In diesem Sinne sind heute noch zahlreiche Revisionen notwendig, bevor der neue Aufbau und Ausbau beginnt. Die Zahl der hierfür unentbehrlichen Werkinterpretationen ist unübersehbar.

Künftig wird man darauf ausgehen müssen, die Auslegungen, Deutungen und Wertungen nicht an das nur irgendwie Gedachte, Gemeinte, Intendierte an einem Werk anzuschliessen, sondern an die geschlossene, vollzogene Leistung, an das Gekonnte. In diesem Sinne wird eine weitgehende Entromantisierung der künstlerischen Kritik, eine Wendung zu realistischer Grundhaltung des Interpreten eintreten müssen.

Wie weit bewusst oder nicht, Johann Elias Schlegel hat also keinen *Canut,* sondern doch eine Tragödie *Ulfo* gedichtet, die erste sturm- und drangartige Konzeption überhaupt hat er 1746 in eine Gestalt gedichtet, die in den entscheidenden Partien unter den Resten einer Alexandrinertragödie vom Gottschedischen Typus wie unter einer stehengebliebenen Verschalung sturm- und dranghafte Züge trägt. Das ist das Gegenstück zu dem nicht minder erstaunlichen Phänomen, dass der Verfasser der *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* unter Beibehaltung veralteter kunstphilosophischer Grundbegriffe ästhetisch dramaturgische Gedanken in genialer Voraussicht gedacht hat, die damals schon weit über Lessing hinaus, den kommenden Hamburger Dramaturgen, auf Herder hingeführt haben, auf den Verfasser des Shakespeare-Hymnus mit seinen Intuitionen auf den Zusammenhang von dramatischer Gestaltung und organischer Volksidee. Der späte Johann Elias Schlegel muss endgültig als Kritiker, Ästhetiker und auch dramatischer Dichter als ein eröffnender Wegbereiter in den Beginn der Goethezeit gesetzt werden.

Auf dem Felde der Geschichte des Dramas lässt sich das noch durch eine Gegenprobe erhärten. Der *Canut* steht zwischen der Gottschedischen Verstragödie vom Typus *Cato* und dem Sturm- und Drang-Drama, das ja den Alexandriner aufgegeben,

den Blankvers, der um 1760 eingedrungen war, übersprungen und gleich zur Prosagestalt gegriffen hat. Ein vollständiges Versdrama Lessings aus der Zeit vor 1770 hat es nicht gegeben. Sonst hätte sich ein solches zum Vergleich mit Johann Elias Schlegel angeboten, um daran dessen relative Fortgeschrittenheit über den Typus des Versdramas der Aufklärung hinaus zu messen, seinen entwicklungsgeschichtlichen Standort zu bestimmen.

Der *Canut* bedeutet nun im Vergleich zum *Sterbenden Cato* eine starke poetische Leistung; hier steht Können und Kunst gegen Unkunst. Cäsar gegen Cato vergleicht sich dem Gegensatzpaar Ulfo - Canut. Dort ist Cäsar der Gegenspieler, der den absoluten Machtwillen verkörpert gegen den alten republikanischen Tugendhelden, der freilich stoische und keine sentimentalen Züge trägt. Wie anders verlautbart sich jedoch Cäsar? (Gottsched ist dort, obwohl ein Übersetzer und Bearbeiter zweier Cato-Dramen, verantwortlich für die sprachliche Gestalt, da er bald im engen wörtlichen, bald im freieren Anschluss zu seinen Texten überträgt.) Cäsar spricht als werbender Liebhaber so, seine angebliche Leidenschaft beredend:

Welch ein erwünschtes Glück! Wenn mich Arsene liebet,
So gibt mir Amor mehr, als Mars mir selber giebet.
Ich habe Rom besiegt, und du besiegtest mich;
Warum verknüpft uns denn nicht Hymen ewiglich?
Der Hochzeitsfackeln Glut soll unaufhörlich brennen,
Und lauter Lieb und Ruhm anstatt der Nahrung kennen.
Mein Sieg hat in der Welt mir schon viel Neid erregt;
Vielleicht, dass so mein Glück die Götter selbst bewegt.
Komm, Schönste, komm nach Rom! Die ärgsten Königsfeinde
Erklären dich nunmehr als treu gesinnte Freunde
Für ihre Königin, die jüngst befochtne Schlacht
Hat ihrem Übermut den Untergang gebracht.

Seinen unverhüllten Vernichtungswillen spricht er viel effektvoller aus, aber matt in seinem Aufschwung, wie ohne aggressive Schärfe, wie einer, der auch nur von seinem Willen redet, gar nicht anders als sein tugendhafter Gegenspieler; es fehlt jede Profilierung des einen und des anderen Gesichts. Von dem Impetus des Ulfo im Ausdruck keine Spur:

Cäsar: Meint ihr, dass Cäsars Macht
Euch nicht bestürmen kann, eh' ihr vom Schlaf erwacht?

Mein Vorsatz war bisher, der Römer Rest zu schonen;
Allein da Stolz und Grimm so reichlich bei dir wohnen,
Als schwach die Kräfte sind, so hast du Schuld daran,
Wenn ich die Blitze nicht zurücke halten kann,
Du zwingst mich, Utika und alles zu zerstören.

Das radikale Sturm- und Drang-Drama stellt sich am entgegengesetzten Pol in den äussersten Gegensatz, wenn auch keine grosse und tiefe, doch immerhin lebensechte Dichtung nach dem Sinn, der im Beginn der Deutschen Bewegung neu erfasst worden ist. Wieviel von dem Ulfo-Ton hier wieder auf- und fortklingt, davon mögen die Beispiele für jeden, der zu hören vermag, zeugen, mit je einem Stück aus dem *Otto* und den *Zwillingen* von Friedrich Maximilian Klinger. Die versrhythmische Zwangsjacke ist hier gesprengt und die Erregung explodiert in kleinen, knappen Sätzen oder Einzelworten mit einer Fülle verbaler Hauptakzente, die geladen sind mit blind wütender Aktivität. Diese richtet sich schliesslich am Ausgang des Dramas zerstörend gegen sich selbst. Das monomanische, triebdämonische Wesen oder Unwesen ist phantastisch gesteigert. Diese in sich eingesperrten Menschen haben auf dem Gipfel ihrer Erregungen gar kein Gegenüber mehr, darum bringen sie auch keine Antithetik mehr zum Ausdruck. Die Leidenschaftlichkeit schlägt dabei nicht mehr in das Innere zurück, im Zustande der zusammengepressten Unterdrücktheit sich lakonisch verschweigend, sondern wird hier unmittelbar in letzter Hemmungslosigkeit herausgestöhnt und herausgebrüllt.

Otto: Ich will keinen Menschen mehr trauen. Warte! (Donner und Blitz.) Kommt dir's auch? (Donner und Blitz.) Immer — noch. Hätt' ich dich in meiner Gewalt. So — zertrümmere die Welt! Du reizest meinen Grimm. Bleib du!

Gebhard: Ich bin in euer Gewalt.

Otto: Du sollst sehen. Blutdurst leite mich! Raserei! Raserei! Tobt, tobt, Elemente! Vereinigt euch mit mir! Hah, wie das haust. Martern! martern! martern will ich ihn und sie. (Ab.)

(*Otto*, V. Akt, 6. Auftritt.)

Guelfo (allein, nach einigem Schweigen): Wo bin ich? (Kömmt vor den Spiegel.) Rächer! Rächer mit flammendem Schwert! Hast du eingegraben auf meine Stirne den Mord? Hast du ausgesprochen über mich, dass die Himmel zitterten? Unstät und flüchtig! — Hast du's? Den Fluch noch nicht? Und er brüllt um mich! — Rächer! Hi, hi! Ich tat's wohl! Kömmt er noch

nicht, mit glühender Hand den Mord einzugraben? — Ha! Ich kann mich nicht ansehen! Reiss dich aus dir, Guelfo! (Zerschlägt den Spiegel.) Zerschlage dich, Guelfo! — Guelfo! Guelfo! Geh aus dir! Schaff' dich um! — Jetzt will ich schlafen! O, jetzt will ich sanft schlafen! Ferdinando liess mich lange nicht schlafen, jetzt wird er mich schlafen lassen. Ich will schlafen, Blutiger! Und wenn tausend brennende Dolche durch meine Seele gingen. Gute Nacht, Guelfo! Hi, hi! Gute Nacht, Guelfo! (Wirft sich auf den Boden nieder.)

(*Zwillinge,* Akt IV, Auftritt 4.)*

Der Schlegelsche *Canut* mit seiner Ulfo-Gestalt und ihrer Tragik ist dem Sturm und Drang in Geist und Ausdruck relativ sehr viel näher als etwa die Dramen von Christian Felix Weisse, von denen Fritz Brüggemann gesagt hat, in ihnen sei das erste «Drama des Gegeneinander» in der Vorstufe zur Sturm- und Drang-Tragödie aufgetaucht im Protest gegen die passive Seelenhaltung der Gellert-Zeit. Es sind die Dramen, die im Jahr 1758 mit *Eduard III.* einsetzen und bis zur letzten Alexandrinertragödie Weisses *Rosemunde* von 1761 und seiner ersten Tragödie in Blankversen *Befreiung von Theben* von 1764 reichen. Von dieser letzteren hat Fritz Brüggemann unbegreiflicherweise gesagt, ohne es eigentlich durch Interpretation veranschaulicht zu haben, dass hier der Typus des französischen Trauerspiels nach Form und Gehalt sich im Sinn des neuverstandenen Shakespeareschen Dramas verwandelt habe (S. 38 und S. 162 des Bandes 12 der Reihe *Aufklärung*). Selbst wenn jene Charakteristik zuträfe, so hätte der Schlegelsche *Canut* darin noch immer die eindeutige Priorität, mehr als zwei Jahrzehnte vor dem Ausbruch des Sturms und Drangs. Aber man vergleiche einmal die dramatischen Ungeheuer, mit denen Christian Felix Weisse die Bühne der Zeit bevölkert hat, anfangend mit Isabella und Mortimer in *Eduard III.* über Richard III. im gleichnamigen Trauerspiel, das Machtweib Fausta im *Krispus,* über Rosamunde, das weibliche Gegenstück zu Richard III., bis hin zu Atreus und Thyest im gleichnamigen Drama, in dem Laster gegen Laster steht im rasenden Vernichtungskampf. Man hat von der «gigantischen Grösse» Richards III. gesprochen. Aber wie tut

*) Vgl. *Studien zur Sprache des Sturms und Drangs* von Friedrich Beissner, Germ, Rom. Monatsschrift 1934.

diese sich kund? Zwar spricht er nicht so stockend und nicht so durch die vergegenständlichende Abstandshaltung gehemmt wie die Personen des *Cato,* wohl fliessender, beweglicher, zeitweise im Ausdruck innerer Erregtheit; aber der ältere Schlegel, der sich von einer früheren Geistes- und Geschmacksstufe aus herausgearbeitet hat, ist doch in seinen Hauptpartien schon viel weiter gekommen mit der sprachlichen Ausprägung, im Ausdruck der jeweiligen inneren Union und Identität des Dramatikers mit der inneren Haltung seiner dramatischen Personen, in der Profilierung eines Gehaltes mit den Mitteln der sprachlichen Diktion.

Am deutlichsten wird das erkennbar, wenn man schon bei Johann Elias Schlegel in bedeutenden Ansätzen einer Kunst mit Staunen begegnet, die dem Barockklassizismus und dem rationalistischen Klassizismus erst recht gemangelt hat und die dann im Sturm und Drang zum erstenmal mächtig aufbricht im Zuge der Deutschen Bewegung, in der sich eine alte germanische Tradition gegen die romanische erhebt, der Kunst nämlich, die höchste Wirkung des sprachlichen Ausdrucks durch die Sprache des Verstummens und Verschweigens zu erzeugen, so wie sie sich im 19. Jahrhundert von Kleist über Grillparzer zu Büchner und Hebbel hin immer mehr vervollkommnen sollte. So verabschiedet sich nach dem Empfang seines Urteils dieser Ulfo vom Licht des Tages:

Estrithe: Ach! Bleib!
Ulfo: Leb' wohl!
Estrithe: Wohin?
Ulfo: Zum Ruhm!
Estrithe: Nein, verzieh! Und sprich!
Ulfo: Was ich gesagt, das widerruf' ich nie. (Tritt ab.)

TASSOS STIL
IM UEBERGANG VON RENAISSANCE ZU BAROCK

Von Fredi Chiappelli)*

Tasso ist ein Dichter, der auf unsere leidenschaftlichsten Fragen noch keine Antwort gegeben hat, der uns bei jeder Lektüre mit seiner verwirrenden und rätselvollen Dichtung erneut auf die Probe stellt. Der wahre Gehalt seiner Dichtung muss noch erforscht werden; und doch fühlen wir uns in der freilich «impressionistischen» Begeisterung der Lektüre dem Ziele so nahe und können uns nicht mit den Ergebnissen begnügen, die das unbefriedigte Verlangen der Gelehrten in vier Jahrhunderten unablässigen Bemühens zu entdecken vermochte. Und wir müssen uns wirklich von Dante wiederholen lassen, dass «disiar vedeste sanza frutto Tai che sarebbe il lor disio quetato . . .»

Unbeschreiblich ist die Menge einander widersprechender Behauptungen, annähernder, parteiischer, übertriebener und irriger Antworten, die sich in diesen vier Jahrhunderten um den unberührten Namen Tasso angesammelt hat. Noch bevor sein Epos veröffentlicht war, ja selbst, noch bevor es zu Ende geschrieben war, hatten sich schon in den Städten Italiens Gelehrtenzänkereien um die Beurteilung dieses Werkes erhoben. Das Unverständnis für Tassos Dichtung erreichte das Delirium des Enthusiasmus ebenso wie die überraschendste Antipathie: kein Geringerer als Galilei mit all seiner forschenden Intuition nahm sich die Mühe, ein ganzes Buch zu schreiben, und zwar allein zu dem Zweck, diese Dichtung zu schmähen, mit oft bitteren Worten sein eigenes Nichtverstehen einzugestehen und die Uneinnehmbarkeit jenes Geheimnisses, das Ermangeln eines Zuganges als ungeheure Armut und wüstengleiche Armseligkeit hinzustellen.[1]) In jedem kulturellen Klima erneuert sich dieser Ansturm, die Biographie mischte sich der Dichtung bei; und so haben wir einen Tasso der nationalen Erhebung, einen romantischen Tasso als Liebhaber von Prinzessinnen, Tasso als Philosophen, Tasso, den Vertreter der

---

*) Vortrag, gehalten in der Gesellschaft für deutsche Sprache und Literatur, Zürich, am 19. Januar 1949.

Gegenreformation, Tasso, den vom Wahnsinn Geschlagenen, Tasso, den reinen Dichter, der unter Verfolgung zu leiden hat, Tasso im Lied und auf dem Theater bei Goethe, Goldoni bis hin zu ländlichen Dialekt-«Poesien». Da kann man nur hoffen, dass nicht die heutige psychoanalytische Kritik auf unseren Dichter stösst, damit nicht zum Verzeichnis dieser angeblichen Tassobilder noch ein anderes, noch falscheres und entstellteres Porträt hinzukommt.

Diese «Bildnisse» sind falsch, aber alle eindrucksvoll. «Mythen sind es», sagt Slataper, «Mythen, die ein fast ununterbrochenes Interesse von Epochen und Nationen bezeugen und doch gleichzeitig zugeben, dass wir unfähig sind, Torquato Tasso zu verstehen.»[2]) Anzeichen, wie ich sagen möchte, dass wir uns der Essenz dieses Dichters gegenüber in einer stets peripherischen Stellung befinden.

Wie können wir diese peripherische Stellung überwinden? Wie unser Forschen direkt bei Tassos Dichtung ansetzen? Die Literaturgeschichte und Literaturkritik bieten uns nicht viel Hilfe. Die Literaturgeschichte zeigt uns eine aufgeregte Biographie, die zumeist aus den zweifelhaften Angaben des Buches von Manso[3]) sowie aus Tassos eigenen Briefen ihre Nahrung zieht; und wer alle Bände dieser Briefe gelesen hat, weiss, wie sie oft nur Augenblicke widerspiegeln, tiefe Augenblicke zwar, nicht oft aber biographisch auswertbare Bekenntnisse des Schreibenden. Vom Gesichtspunkt des kulturellen «Milieus» zeigt uns die Literaturgeschichte Tassos Gestalt an der Schwelle dessen, was man «Barock» nennt, in einer Zwischenstellung zwischen zwei Epochen und zwei Geschmacksrichtungen. Einer Zwischenstellung, die dem vollen Einfluss geistiger Strömungen von der Kraft der Reformation und Gegenreformation ausgesetzt ist und doch aus Tasso keine Übergangsgestalt macht. Ganz im Gegenteil betonen die Literaturgeschichten und mehr noch die Anmerkungen der Herausgeber in voller Überzeugung (wenn auch mit nicht immer überzeugenden Argumenten) die *determinierende* Funktion von Tassos Dichtung hinsichtlich der Geschmacksrichtung des *Barock;* sie heben hervor, an welchem Punkte das vorausgesetzte geschmackliche Gleichgewicht gegen den «Seicentismo» hin abstürzt, wählen das Spiel der «concetti» aus, in einem Wort: sie zeigen alle «Auswüchse» an, die Tassos

Geschmack gegenüber dem unheilbar *renaissance*haften Kanon aufweist, und erkennen ganz richtig darin die Vorläufer einer neuen und gänzlich verschiedenen Geschmacksrichtung. Gleichzeitig erhellen sie, ebenfalls zu Recht, obwohl stets am Masstab des Renaissancegeschmackes, welche dichterische Höhenlage Tasso erreicht und festgehalten hat, eine Höhenlage, die ihm die direkte Schau der von Petrarca erreichten dichterischen Höhenlage erlaubt und eine direkte Verbindung von Tasso zu Petrarca schafft, die über der hügeligen Tradition gelagert ist, die auf längerem Wege, nämlich über den «Petrarchismus», auch von Petrarca zu Tasso gelangt. Nun bedeutet für Tasso seine direkte Schau Petrarcas, das direkte Band, das von ihm zum grossen Erfinder der modernen Lyrik führt, nicht bloss formale Erbschaft, wie sie durch den «Petrarchismus» bewahrt und überliefert wurde, sondern auch geheime und äusserste poetische Verpflichtung und vor allem streng lyrische Haltung.

An diesem Punkte, da wir die beiden schwerwiegenden Wörter «Petrarca» und «lyrisch» ausgesprochen haben, müssen wir wahrheitsgemäss feststellen, dass die Literaturkritik über Tasso doch einige Ergebnisse erzielt hat. In den letzten Jahren hat sich nämlich, besonders dank des langen Essays, das Francesco Flora seiner beim Verleger Rizzoli 1934 erschienenen Tassoausgabe vorangesetzt hat, die Aufmerksamkeit der Kritiker mehr dem «*lyrischen*» Tasso zugewandt, das heisst dem Tasso der *Rime,* des *Aminta* (durch den Schleier der *Favola pastorale*) und schliesslich sogar, durch die Struktur des Epos hindurch, dem Tasso der *Gerusalemme Liberata.*[4]) Diese Akzentverschiebung gegen eine *lyrische* Essenz der dichterischen Veranlagung von Tasso hin hat zwar einen empfänglichen und reizsamen Geist wie den Bontempellis dazu geführt, in seiner Anthologie der italienischen Lyrik seiner Begeisterung für die *Rime* überschwenglichen Ausdruck zu verleihen, während er die *Gerusalemme,* die «erstickte Dichtung», wie er sie nennt, in einen Winkel verweist.[5]) Aber die Wahrheit, die ich in dieser Intuition der jüngsten Literaturkritik zu bemerken glaube, muss nicht zu solcher Ausschliessung führen; sie will vielmehr zu erneuter Lektüre des *gesamten* Werkes von Tasso, und ganz besonders seines unzweifelhaft grössten Werkes, der *Gerusalemme,* anleiten, wobei die jedesmal gewählte Gattung, sei es

nun Epos, Schäferdichtung, Briefform, der morphologisch unterschiedene Ausdruck ein und derselben einheitlichen und intensiven *lyrischen* Veranlagung ist.

Diese neue Erkenntnis, die mir imstande zu sein scheint, bei künftiger Sonderforschung nützliche Führerdienste zu leisten, ist gleichfalls aus einer Sondereingebung, nämlich aus der gesammelten und ruhig-objektiven Beobachtung des *Stiles,* und nicht aus einer philosophisch-historisch-psychologisch überlasteten Untersuchung hervorgegangen. Das Interesse hat sich, wie Caretti zusammenfassend anmerkt, der demnächst eine kritische Ausgabe der *Rime* veröffentlichen wird, «mehr der Realität der dichterischen Sprache und ihrer reinen Figurationen zugewandt».[6]) Es ist logisch, dass die ersten Eroberungen gerade bei den *Rime* und auch bei dem durchscheinenden *Aminta* erzielt wurden, da sich gerade in der direkten lyrischen Form dieser Schöpfungen die wesentliche Bedeutung dieser dichterischen Sprache klarer erkennen lässt. Aber diese Sprache ist in nicht geringerem Grade auch die der viel umfassenderen *Gerusalemme*; und vielleicht kann uns eine Untersuchung, die von dieser *Sprache* ihren Ausgang nimmt, den Zugang zur Wahrheit erleichtern oder uns helfen, ihr näherzukommen. Das scheinen diejenigen geglaubt zu haben, die sich in diesen letzten Jahren wieder an das Studium von Tassos Sprache an sich gemacht haben, sei es von mehr ästhetisch gefärbtem Gesichtspunkt, wie Fubini[7]), oder vom Gesichtspunkt wissenschaftlich lexikologischer Registration, wie Ruggieri[8]). In der stilistischen Untersuchung der *Sprache,* im Spiegel der Ausdrucksmittel werden wir die nötige Bestätigung für jene Wesenszüge unseres Dichters finden, welche die Kritik vielleicht schon von ganz anderen Gesichtspunkten herkommend erfühlt oder angemerkt hat, und werden schliesslich wieder auf Tassos kulturelle und literaturhistorische Stellung zwischen den beiden Epochen zu sprechen kommen und damit auf gesicherter Grundlage die beiden in ihm sich überschneidenden Begriffe, die Sie hier im besonderen interessieren, nämlich die Begriffe des *Barock* und der *Renaissance,* erneut einer Betrachtung unterziehen.

Wir werden also jetzt im folgenden gemeinsam einige Beispiele für Tassos Ausdrucksmittel aus der *Gerusalemme Liberata* untersuchen.

Es ist bekannt, dass Tasso sich über den Darstellungswert der Laute und die phonetische Struktur der Wörter ganz im klaren war. In seinen *Discorsi del poema eroico,* die, wie fast alle seine *Dialoghi,* der kritischen Erläuterung und Rechtfertigung seines Epos dienen sollen, spricht er selbst davon; und in allen Kommentaren der *Gerusalemme Liberata,* seien sie nun für den Schulgebrauch bestimmt oder nicht, wird geläufig der altrhetorische Terminus der «armonia imitativa» angewandt, um die deskriptiven Intentionen bestimmter Lautstrukturen des Verses und bestimmter gewählter Wortanordnungen zu kennzeichnen. Gewöhnlich jedoch ist diese Beobachtung oberflächlich. Sie stützt sich hauptsächlich auf *ein* Beispiel, nämlich das der Höllentrompete:

«Chiama gli abitator de l'ombre eterne
Il rauco suon de la tartarea tromba.
Treman le spaziose atre caverne,
E l'aer cieco a quel romor rimbomba.»[9])

Unleugbar geben diese Verse den gehörsmässigen Eindruck wieder, den der dumpfe Widerhall eines mächtigen und düsteren Tones auslöst, wenn auch unmittelbar ein mehr ins Innere verlagerter, nicht nur gehörmässiger, sondern reflektierter Eindruck von Einsamkeit und vorausgeahnter Gefahr und Schrecken auftaucht und vorherrschend wird. Aber die Kommentatoren bestehen bei ihrer Erklärung auf dem nicht «rappresentativen», sondern «imitativen» Charakter und unterstreichen die Funktion der Konsonanten (häufiges Vorkommen des *r* und der Diärese (*spaziose, aer* und nicht *aere*). Bei diesem stilistischen Vorgehen Tassos sind (um nach der Tradition mit der *Phonetik* den Anfang zu machen) weitaus wichtigere Elemente die *Vokale,* wie er übrigens selbst ausdrücklich in seinen Prosaschriften erklärt. Und wichtiger als die Diärese ist hierbei die «Synärese», das heisst: *nicht* die metrische Auflösung eines Diphthongs, sondern gerade die Diphthongierung und oft auch Triphthongierung von unabhängigen Vokalen in einer einzigen metrischen Silbe, die dadurch offenbar eine starke Anreicherung an kombiniertem vokalischem Material erfährt. Beispiele dafür könnte man zu Hunderten anbringen;

aber zur Beruhigung meiner Hörer will ich sofort sagen, dass ich nur ein einziges erläutern werde, und zwar das Beispiel:

«La pioggia a i gridi, a i venti a i tuon s'accorda.»[10])

Die Stelle ist inhaltlich leicht zu verstehen: Schreie von Menschen vermischen sich mit dem Geräusch des Regens, dem Sausen des Windes, dem dumpfen Krachen des Donners. Wenn Sie nun auf die vokalische Struktur des Verses achten, so werden Sie nicht weniger als *drei* Synäresen antreffen, die im Endeffekt drei Triphthonge ergeben, von denen einer sogar aus vier geschriebenen Vokalen gebildet ist, nämlich: piogg*ia a i*; grid*i a i*; vent*i a i*. Diese drei Synäresen bilden wohlgemerkt den gleichen Laut *ai, ai,* und auf keine dieser drei Lautgruppen fällt der metrische Akzent des Elfsilblers, der bekanntlich auf der vierten, sechsten und zehnten Silbe liegt. Der Akzent fällt hingegen auf gr*i*di, v*e*nti, acc*o*rda; die metrische Pause erhält den Nebenakzent von tu*o*n, das damit eine gleich starke Betonung erhält wie der Nebenakzent auf der zweiten Silbe: pi*o*ggia. Auf diese Weise hat dieser Vers am Anfang und Ende semiakzentuierte (halbbetonte) dumpfe Laute, nämlich pioggia, tuon, accorda, die am Ende besonders volltönend sind (tuon, accorda), während auf die zentralen Akzente vorwiegend schrille Laute kommen, nämlich gridi, venti, und weitgehend (modulierte Laute) *ohne* Akzent sind, nämlich piogg*ia a i,* grid*i a i,* vent*i a i,* tuon... Es scheint mir klar zu sein, dass der phonetische Vorgang auf dem Spiel zwischen den Vokalen und der Metrik beruht, und dass musikalisch die Summe der Vokale die Darstellung der menschlichen Klage (Gruppe *ai*) unterstreichen soll, als eines Lautes, der inmitten des Getöses der Natur (Gruppe *io̓ — uo̓ — o̓*) in den Pausen der höchsten Windstösse schwächer und ohne Akzent zu hören ist.

Dies ist eine funktionelle Feststellung von Tassos Verfahren auf *phonetischem* Gebiete, eine Feststellung, die demjenigen, der einige Erfahrung in den hauptsächlichen Begriffen und Kategorien bei der stilistischen Untersuchung der literarischen Sprache hat, vielleicht allzu klar und einfach vorkommen mag. Aber man kann vielleicht über diese Feststellung hinausgehen; und wenn an den Theorien, die der berühmte Romanist Leo Spitzer, vertrauensvoll und eifrig sein ganzes Leben ver-

fochten hat, etwas Wahres ist (und ich persönlich glaube, dass es sich so verhält), so kann man gerade von solchen funktionellen Feststellungen der Stilistik in direktem Übergang zu Feststellungen kritischer Ordnung und schliesslich zu Schlussfolgerungen literaturgeschichtlichen Charakters gelangen. Wir wären also jetzt auf der *Brücke* zwischen Linguistik und Literatur, um mich eines bildlichen Ausdruckes zu bedienen, der Leo Spitzer besonders am Herzen liegt, und wollen nunmehr an unserem Beispiel über das in ihm enthaltene stilistische Verfahren hinausgehend das *Motiv* betrachten, dem es Form geben will. Es handelt sich, wie gesagt, um einen Sturm mit Geschrei von Menschen, der vom Lautlichen her dargestellt wird; wir haben ein fortdauerndes Geräusch, einen, ich möchte sagen: grauen tonlichen Hintergrund, den *Regen* (wobei hier «Regen» mit Regengeräusch gleichgesetzt wird – eine lexikalische Kühnheit, für die wir noch andere Beispiele sehen werden); und auf diesem Hintergrund zeichnen sich die abgerissenen Schreie ab und überlagern sich die beweglichen Massen der Winde und der Donner. Ein Bild, in dem Sie vor allem eine starke Vorliebe für kombinatorische Wirkungen erkennen können: die Geräusche der Naturereignisse (Regen, Wind und Donner) *färben sich* sozusagen mit einem Element, das an und für sich eigentlich bei der Beschreibung eines Sturmes irgendwie nicht dazu gehört, dem *Geschrei von Menschen*. Bei einer Sturmdarstellung in der Renaissance (ich denke da zum Beispiel an Sacchetti) bleiben die Menschenstimmen etwas Fremdes, sie bleiben, was sie sind; ihr schriller Ton kommt zum Lautbild der aufgeregten Natur *hinzu*; es sind isolierte und genaue Schreie, sind noch *Worte*. Hier bei Tasso nicht mehr; bei Tasso sind die unbestimmten hohen Töne der *Schreie* in den Chor der Elemente mithinein-«instrumentiert», sie sind ein Teil des musikalischen Bildes geworden, ein Ton unter anderen Tönen. Und mehr noch: ein *notwendiger* Ton; und falls dieser Sachverhalt nicht an sich schon genügend klar wäre, betont ihn Tasso noch ausdrücklich in demselben Vers, wenn er aussagt, dass alle diese Tonmassen ein Spiel darstellen, das auf dem einförmigen Hintergrunde des Regens erklingt, zusammentönt (s'accorda). S'accorda – es klingt zusammen, es verschmilzt: ein weiteres wesentliches Anzeichen von Tassos intimer Geschmacks-

richtung: nicht nur kombinieren will er, sondern im Einklang ertönen lassen, das Zusammengesetzte erschaffen.

*

Ich weiss genau, dass einige unter Ihnen mich unwillig anschauen, weil sie glauben, dass solche «Haarspaltereien» verlorene Zeit sind, und finden, dass ich bislang nicht oft genug die beiden so klangvollen, so bedeutungsschweren und so «befriedigenden» Wörter wiederholt habe, die der Titel dieses Vortrages versprach: *Renaissance* und *Barock*. Aber da sind wir nun, fast ohne es zu merken, an dem Punkt angelangt, wo wir die unerhörte Befriedigung geniessen dürfen, sie mit Recht und Fug auszusprechen; wir sind jetzt der beiden literarhistorischen Begriffe ansichtig geworden, die uns als Pole dienen: «Renaissance» und «Barock». Es ist nämlich bekannt, dass bezüglich der «Darstellung» die Renaissance eine intime und unausrottbare Vorliebe für die «distinctio», das *Nichtvermischen* der Elemente, empfindet. Eine Vorliebe des Renaissancestiles, habe ich gesagt; De Sanctis hätte gesagt, ein Ideal, wobei er eine voluntaristische Kennzeichnung unterstellt, die zu beweisen mir unmöglich scheint. Aber ein «Ideal» *wird* es sehr bald, und die Reinheit, zu der es bei den Künstlern der mittleren und schon vorgerückten Renaissance, etwa mit Poliziano und Ariosto, gebracht wird, ist deutlich erkennbar und wird auch in den Literaturgeschichten im Vergleich zur Vorliebe der Dichter des «Seicento» für die Vermischung gebührend hervorgehoben. Im Übergang von der Vorliebe für die deutliche *Unterscheidung* (Renaissance) zu der für die *Vermischung* (Manierismus) stellt Tasso den höchst dramatischen Punkt der Vorliebe für die *Kombinierung*, die *Verbindung* dar (Barock).

Das bisher Gesagte wollen wir jetzt an einigen anderen Beispielen erhärten. Die Morphologie lehrt uns, dass die italienische Sprache die formale Unterscheidung der semantischen Kategorien des Singulars und Plurals kennt; wir wissen, dass sich die Form «libro» auf einen einzelnen Gegenstand bezieht, während die Form «libri» sich auf eine Pluralität bezieht. Und wir wissen ebenfalls, dass auch im Italienischen ein stilistisches Verfahren existiert, bei dem man aus dem Gebrauch des Plurals an Stelle des Singulars Nutzen zieht, wenn man etwa sagt:

Grazie, auguri, faccio le mie scuse, und geradezu accidenti, statt grazia, augurio, faccio la mia scusa und accidente! — Im Italienischen ist dieses Verfahren sehr ausgebildet. P. D. Fischer, der ein eigentlich nicht sehr gutes Buch über *Italien und die Italiener* geschrieben hat, bringt ein amüsantes und vielleicht auch typisches Beispiel für dieses stilistische Verfahren und die damit zum Ausdruck kommende Volkspsychologie. Er schreibt: «Hass, Zorn und Eifersucht, die wir nur im Singular kennen, sind dem Italienischen durchaus im Plural geläufig: gli odi, le ire, le gelosie schlagen in der Seele des Italieners tiefe Wurzeln und reissen ihm nicht selten zu zügellosen Ausbrüchen ... hin.»[11])

Nun müssen wir, nicht so sehr, um die raffinierte Deduktion des guten P. D. Fischer zu widerlegen, als um wieder zur Höhe des uns beschäftigenden Themas, der Dichtung Tassos, zurückzugelangen, in Erinnerung bringen, dass dieses Verfahren auf morphologischer Grundlage seine gewichtigen Vorläufer bei den lateinischen Dichtern und in der lateinischen Stilistik hat, wie Havers in seinem Artikel *Zur Bedeutung des Plurals* ausreichend dargelegt hat.[12]) Und sicherlich ist auch Tassos sehr häufiger Gebrauch des stilistischen Plurals auf den Einfluss seiner zahlreichen und aufmerksamen Lektüre lateinischer Schriftsteller zurückzuführen. Das Verfahren hat gewöhnlich bei Tasso vor allem darstellende Funktion, auch hier. Stellen wir ein Thema, etwa die Beschreibung einer Landschaft; einer Landschaft, die die Phantasie des Dichters gefangen nimmt, einer Landschaft, die an der schon genau umschriebenen, nicht mehr wie noch bei Ariost imaginären, sondern bereits modernen und konkreten exotischen Welt des Orients teil hat: der Landschaft der Wüste. Das Bestreben nach grösstmöglicher Weite und klanglicher Entsprechung in der Vorstellung der Wüste führt Tasso zur Umschreibung und zur Anwendung des Plurals: «quelle solitudini arenose».[13]) Glauben Sie nicht, dass dies nur ein Zufall ist; Tasso kommt auf dieses Thema zurück, greift es von verschiedenen Seiten an, ohne auf den Gebrauch des Plurals zu verzichten. «Immense solitudini d'arena» sagt er an einer anderen Stelle; in diesem Beispiel versucht er in klanglicher Hinsicht noch weiter zu gehen. Oder er sucht vor allem das Bild des Horizontalen und die Wirkung der Trostlosigkeit

durch semantischen Kontrast zum Ausdruck zu bringen: «a le campagne inabitate. Va de la sabbia.»

Auch hier kann die blosse linguistische Feststellung der *Funktion* des Verfahrens die Bahn für weitere kritische Forschung freimachen: «immense solitudini d'arena» ist viel weniger eine Landschaft als vielmehr der *lyrische Widerhall* einer Landschaft; und das Beiwort «immense» enthält nicht nur die übrigens typisch lyrischen Attribute, die Fubini kürzlich gerade hier in Zürich illustriert hat. Sie fühlen, dass in der syntaktischen Gruppe «immense solitudini» das Beiwort «immense» sein volles etymologisches Gewicht hat und ganz in der Bedeutung von «non misurate, smisurate» dasteht. Wenn Sie jetzt einen anderen der für «Wüste» gebrauchten Ausdrücke betrachten, «le campagne inabitate de la sabbia», dann sehen Sie, dass der in der ersten Stelle vom Substantiv ausgedrückte Begriff «solitudini» im Adjektiv der zweiten Stelle «inabitate» enthalten ist, und dass dem Adjektiv der ersten Stelle «immense» das Substantiv «campagne» der zweiten entspricht. Welche Beziehung besteht zwischen «immense» und «campagne»? Wie vermögen sie mit einem identischen semantischen Komplement das identische Bild, nämlich die Wüste, auszudrücken? – Tasso fühlt das Adjektiv wie mit einem Partizipialwert geladen und setzt es den «solitudini misurate» gegenüber, nämlich den von den Menschen bewohnten, den Feldern (campagne). Und anderseits ist in der Gruppe «campagne inabitate» das Substantiv campagne in seiner eingeschränktesten Bedeutung genommen, ohne jegliches deskriptive Beiwerk, welches das Wort in seinem normalen Gebrauch hat; während «inabitate» dem substantivischen Wert von «solitudini» ganz nahekommt. Was bedeutet alles das? Eine blosse Exhibition stilistischer Methode? – Nein. Es bedeutet, dass die *Vorliebe für die Kombination,* auf die uns das erste unserer Beispiele geführt hat, in Tassos sprachlichem Instinkt und Ausdruckssystem weit tiefer eingewurzelt ist, als man annehmen möchte; es bedeutet, dass eine von *neuer* Vorliebe angetriebene *neue* Ausdrucksnotwendigkeit Tasso dazu bringt, die Grenzen der grammatischen Kategorien zu sprengen, um (wie ich meine, mit Erfolg) zu versuchen, sich neue, seinem neuen Ausdruckswillen gemässere Kombinationen zu schaffen.

Ich glaube, dass es der Mühe wert ist, einige Minuten bei

dieser gewollten Abstumpfung der grammatischen Kategorien in Kombination zu verweilen, wobei wir uns auf das hier vorliegende Thema, die *Syntax des Beiwortes,* beschränken wollen; die Tendenz des gegenseitigen Sichdurchdringens der Kategorien des Substantivs und des Adjektivs in ihren Funktionen bei bestimmten Gruppen von Beiwörtern lässt nämlich einige Stellen voll suggestiver Problematik entstehen. Auf den ersten Blick merkt man nicht, wenn man von Clorinda liest:

«E desïosa di ferire, al varco
La bella arciera i suoi nemici attende»,[14])

dass in der Gruppe «la bella arciera» la bella gewissermassen substantiviert und arciera gleichzeitig adjektiviert wird. Aber dann findet man noch:

«Ma l'altro grida a lui: – Che fai? Che tente?
Per isforzo di man, con arme tale
Vincer avvisi *il difensor serpente?*»[15])

Hier, in der Gruppe «il difensor serpente» gibt es zwei Substantive, difensore und serpente. Nach der normalen Syntax hat difensore gegenüber serpente die Funktion eines Adjektivs. Aber hier ist es nicht so, oder es ist nicht *ganz* so (was viel wichtiger ist). Wenige Verse vorher wird das Untier, von dem die Rede ist, mit dem Gerundium von serpere definiert, einem sehr seltenen Verbum nachahmenden Charakters; es bedeutet nicht «eine Schlange sein», sondern «strisciare» (am Boden hinkriechen), oder noch besser «sich schlangenartig fortbewegen».

«Ma esce, non so donde, e s'attraversa
Fiera, *serpendo,* orribile e diversa.»[16])

Nun ist die Figur des sich windenden Drachens, die in «Fiera serpendo» enthalten ist, auch in «difensor serpente» enthalten; so nimmt diese Beiwortgruppe eine eindrucksvolle Einheit an, in der die darstellende Funktion der *Kombination* auf den höchsten Grad gebracht ist. Serpente als Substantiv ist auf den Wert eines hier äusserst figurativen Partizips der handelnden Person zurückgeführt, und difensore auf Substantivwert gebracht, nebenbei mit der Wirkung, dass es die Gefährlichkeit des bevorstehenden Treffens besonders unterstreicht.

Auf der Suche nach weiteren Beiwortgruppen, in denen offenbar des Dichters Aufmerksamkeit schärfer wird, finden wir noch, wie von Rinaldo, der als Eremit und Geliebter in Armidas Garten lebt, gesagt wird:

«E tra le fiere spazia e tra le piante,
Se non quanto è con lei, *romito amante.*»[17])

Welches Wort ist hier Beiwort, romito oder amante? — Und welches ist Beiwort im vorigen Beispiel, «la bella arciera»? Und in der Stelle von Cleopatra, der grausamen, die ihren geliebten Antonio in der Schlacht verlässt:

«Ecco (né punto ancor la pugna inchina)
Ecco fuggir la *barbara reina*»?[18])

*

An dieser Stelle glaube ich einigen Beobachtungen zustimmen zu können, zu denen die Kritiker von anderen Gesichtspunkten aus gelangt sind. Von hier aus betrachtet, sieht man, wie die «innere Einheit von unübertrefflicher Wirkung», die Spoerri in seinem Essay als das Hauptmotiv seines Hingezogenseins zu Tasso empfindet, ein Wesentliches über das Ausdrucksystem des Dichters aussagt.[19]) Ein Vergnügen ist es, hier den schönen Essay unseres gemeinsamen Lehrers und Freundes Theophil Spoerri zitieren zu können, einen Essay, der genial die neue Gestalt des Dichters umreisst, die nicht mehr zur Renaissance gehört und deshalb dem Geist eines Galilei, der ästhetisch noch voll und ganz jenem Ideal verpflichtet war, unerträglich sein musste. Spoerri hebt meisterhaft das *ästhetische Warum* von Galileis Ablehnung hervor und sammelt um Tassos Gestalt die Hauptbegriffe, denen seine neue Kunst entspricht: «*Auflösung*» im Gegensatz zu «Begrenzung», «*Verschmelzung*» gegen «Gliederung», «*Steigerung*» gegenüber «Mässigung», «*musikalisch*» statt «plastisch», «*sentimental*» an Stelle von «sachlich». Innerhalb dieser kategorischen Struktur findet die feine Sensibilität des Kritikers immer einen Weg, um zu jener «inneren Einheit» zurückzukehren, die ihn beeindruckt hat, zum Geheimnis jener «Einheit», einem Geheimnis, das er schon in der ersten Strophe zu erkennen glaubt: «Ariosts

Strophe ist mehr *melodisch,* die andere mehr *harmonisch.*» Harmonie: eine neue Formel von Harmonie, das ist der Begriff, der aus Spoerris kritischer Untersuchung hervorgeht, wie er auch aus der Untersuchung von De Sanctis sich ergab; und dieser Begriff «Harmonie» entspricht in der gehobenen Sphäre der Literaturkritik unserer bescheidenen formalen Nachprüfung des Verfahrens der *Kombination,* der «Verbindung». Harmonie ist wirklich ein guter Ausdruck; aber sollen wir mit De Sanctis in einem in Wahrheit nicht sehr tiefgehenden Satze sagen, «eine gewisse Harmonie, die aus ähnlichen oder unähnlichen gegenübergestellten Gegenständen entsteht»? Oder sollen wir uns begnügen, die Wörter *Antithesen, Vertauschungen* («scambietti» bei Galileo), *Begriffe* zu wiederholen? Die Prüfung der Sprache gibt uns, wie schon aus den gemeinsam betrachteten Beispielen hervorgeht, zu erkennen, dass die formale Nachprüfung noch sehr weit führen kann und dass es auch hier wieder richtig ist, nicht vereinfachen zu wollen.

*

In einem Kommentar zum ganzen Werk oder in einem Kursus könnte man so fortfahren, Beispiele zu bringen (deren die *Gerusalemme Liberata* einen unermesslichen Schatz enthält), und könnte so nach einer bis ins Einzelne gehenden Untersuchung der verschiedenen «kombinatorischen» Verfahren Tassos zur allgemeinen Identifizierung der verschiedenen Äusserungen seiner Geschmacksrichtung schreiten.

Aber in einem raschen Überblick wie dem unseren heute Abend müssen wir auf eine vollständige Erforschung verzichten und statt dessen eine besonders wichtige Beziehung streifen, welche diese Geschmacksrichtung Tassos in seiner Kunst herausbildet. Es handelt sich um die besondere dramatische Wirkung, die seinen Darstellungskombinationen entspringt, und mehr allgemein um den völlig dramatischen Charakter seiner Motive, die mit gutem Recht «Motivkombinationen» genannt werden könnten. Es ist eine wichtige Beziehung; und wenn die Vorliebe für die Kombination, sei sie auch missverstanden oder abgeändert, sich von Tasso auf das «Seicento» vererbt, so vererbt sich nicht dieser *Sinn für Dramatik;* vergeblich müht sich Marino darum, vergebens würde man ihn bei den «Mari-

nisten» suchen. Betrachten wir also jetzt zwei Beispiele für die dramatische Wirkung im besonderen und für den allgemein-dramatischen Charakter der Motive, um damit gleichzeitig zum Abschluss zu gelangen.

*

Die Oktave 44 des VI. Gesanges führt uns eine der Hauptgestalten des Epos, Argante, vor Augen. Argante ist, wie Sie wissen, der wilde heidnische Krieger, eine Gestalt, in der zwei verhältnismässig vereinfachte Elemente verschmolzen sind, physisch die Kraft und psychisch der Hochmut. Die Mischung von Kraft und Hochmut gewinnt in Tassos Figur eine ausserordentliche Plastik, deren Geheimnis zum Teil im Gegensatz liegt, der sich in der Mischung verbirgt. Argantes Kraft ist nämlich eine edelmütige reine Kraft, der Tasso auch Bewunderung leiht, während der Hochmut, der sich mit ihr verbindet, ein lärmiger, aber kleiner, unerzogener Hochmut ist. Und die Plastik dieses Gegensatzes bei Argante ist sicherlich der Rinaldos überlegen, bei dem sich Kraft und gleiche, analoge Grossmut verbinden, die eher in einem Parallelismus als im Gegensatz konstruiert sind. Während sie der Plastik Goffredos verhältnismässig *nicht* überlegen ist, also sittlicher Höhe und physischem Gewicht: denn Goffredos Plastik entsteht unmittelbar aus dem Gegensatz, den sein physisches Gewicht mit dem erwählten Symbol schafft, das von dieser Figur dargestellt wird, und sie offenbart sich nicht nur in den zahlreichen direkten Darstellungen seiner Gesten, wie z. B.:

> «Goffredo *intorno* gli occhi gravi e tardi
> *volge* . . .»[21])

sondern auch in den Worten, die Tasso im allgemeinen anwendet, um seine Handlungen zu berichten:

> «Onde lascia i riposi *e sovrapone*
> *L'arme a le membra faticose intorno*»[22]):

die Frömmigkeit allein würde einen Krieger beim Anlegen der Rüstung nicht dermassen hindern.

Nun ist dieser plastische Argante, den uns unser Beispiel vorführt, ein Mann, der gewohnt ist, zu verwunden und zu

töten, das Blut von anderen reichlich verspritzt zu sehen, und gewohnt, immer unverletzt aus den Schlachten hervorzugehen. Es ist mehr als eine Gewohnheit, es ist ein fixierter, blinder Seelenzustand eines Mannes, der im Eifer des Kampfes die eigene Gefahr nicht kennt. Für ihn ist vom Feinde verletzt zu werden etwas Absurdes, Unmögliches, nie Gedachtes; stellen Sie sich also vor, welche Verwirrung und welch neuen Kontrast in ihm das im Kriege ganz normale Ereignis hervorrufen muss, einen Schwerthieb zu empfangen! Argante, in seiner Sicherheit überrascht, wird im Augenblick, da er von dem christlichen Helden an der linken Seite getroffen ist, von einem wilden Aufruhr von Gefühlen und Empfindungen erfasst. Sie fühlen schon, dass es für Tasso geradezu inspirierend wirken muss, aus diesem «Aufruhr» eine «Harmonie» zu gestalten. Wenn wir jetzt die Stelle lesen:

> «Il fèro Argante, che *sé stesso* mira
> Del *proprio* sangue *suo* macchiato e molle,
> Con insolito orror freme e sospira,
> Di cruccio e di dolor turbato e folle.»[23])

so merken wir: in der Wildheit, in der hochmütigen Stärke Argantes (fèro) macht sich das Erstaunen breit: stupore vor allem, merken Sie, *vor* dem *Schmerz* der Wunde; und das Erstaunen, überhaupt verwundet zu sein, ist für Argante zu allererst die Feststellung, in kriegerischer Tüchtigkeit überwunden zu werden, eine unglaubliche Feststellung, die ihm seine Augen jedoch nachdrücklicher bestätigen: «*sé stesso* mira del *proprio* sangue *suo* macchiato e molle.» Die normale Form «si vede macchiato del suo sangue» zeigt Ihnen zum Vergleich, wie sich Tasso vor allem des bei ihm häufigen Verfahrens bedient, das Reflexivpronomen aufzulösen und die starke Form des Personalpronomens zu verwenden, sé stesso anstatt si; und wie er das Andrängen der Possessivpronomen (proprio, suo) und die Wahl eines lexikalisch sehr bedeutungsvollen Elementes (mira) benutzt, um mit all diesen Mitteln den «insolito orrore», das ungewohnte Grauen des dritten Verses vorzubereiten und dabei zugleich sowohl «insolito» als auch «orrore» vorzubereiten! Auf das Gefühl des Unglaublichen folgt dann bei Argante eine genauere Feststellung des optischen Eindrucks,

mit dem Wort macchiato. Das Blut breitet sich auf der Wunde aus und befleckt den Stahl des Panzers, und sogleich kommt noch eine andere Empfindung hinzu, die ebenfalls stark ist, aber ganz anderer Ordnung, nämlich die epidermische Empfindung des feuchten Fliessens des Blutes auf der Haut (molle). Wenn Sie dann zu der Definition «insolito orrore» kommen, und weiter zum schliesslich empfundenen Zorn (cruccio) und Schmerz (dolore) und zur raschen Reaktion (turbato e folle), wenn Sie dahin kommen, wissen Sie schon alles: denn dieses Ineinander von starken und verschiedenen Gefühlen und Empfindungen, das im insolito orrore zusammengefasst wird, scheint schon aus der Gestalt vor Argante hervor, ehe man dazu kommt, sie zu definieren. Wir müssen nun versuchen, uns von dem «Zeitablauf» dieser Szene Rechenschaft abzulegen, von ihrem nicht erzählerischen «*Nach*einander», sondern ihrem figurativen «*Mit*einander», und können dann nicht umhin, in diesem Tatbestand und im Vorherdasein der *Gestalt vor der Definition,* ja geradezu vor der Mitteilung des Entstehens dieses bestimmten Zustandes bei Argante, die Stärke eines wesentlich *dramatischen* Effektes zu erkennen.

*

Eine dramatische Wirkung: und von hier aus sehen wir, dass die wenigen Andeutungen, die Flora in seinem schönen Essay, den wir bereits zitiert haben, über die *tragische* Eigenschaft der Motive bei Tasso macht, ein anderes Licht erhalten. Wenn nämlich die unleugbare *Einheit* des Epos (über die auch Tasso ausdrücklich spricht), in einem tiefen und noch nicht erfassten *lyrischen* Kern beruht, so finden seine Motive in der gewollt erzählenden Struktur des epischen Gedichtes einen grundlegend *dramatischen* Ausdruck, sind Dramen. Diese Dramen verbinden die Gestalten der *Gerusalemme Liberata* fest miteinander, und *nicht* die Erzählung des Kreuzzuges.

Die Dramatik, von der wir sprechen, ist, wie aus dem Beispiel von Argantes Wunde hervorgeht, auch als szenische Wirkung, als äusserste Fähigkeit zur Darstellung zu verstehen. Und offenbart sich ihre Beziehung zu Tassos Lyrik nicht auch rein äusserlich in der szenischen Wirkung der Madrigale und umgekehrt in der lyrischen Haltung des *Aminta* oder in der

zweideutigen Haltung des *Rogo Amoroso*? Es ist eine Dramatik, die einer Geschmacksrichtung angehört, welche über den Dichter selbst hinausgreift und seine ganze Epoche kennzeichnet. Es ist, wenn Sie wollen, noch einmal der Barock, oder zumindest ein anderer, allgemeinerer Wesenszug, der den Dichter der *Gerusalemme Liberata* von der Geschmacksrichtung der Renaissance, die ihm zeitlich unmittelbar nahesteht, nämlich der Renaissance Ariosts, unterscheidet. Es ist ein Wesenszug, der uns dazu dient, auch in einer Gesamtschau die Proportionen der Welt Tassos darzustellen. Erinnern Sie sich an jenen Ausdruck, mit dem der Dichter die Wüste wiederzugeben versuchte: «immense solitudini d'arena»? Das Beiwort immense ist voll der geheimnisvollen Dunkelheit, welche die sehr genaue und örtlich festgelegte geographische Welt Tassos umgibt. Sie wissen, dass es in der *Gerusalemme* Szenenwechsel gibt, aber keine eigentlichen Ortsveränderungen und Reisen: Erminia gerät vom Bühnenbild «Turm der belagerten Stadt», das für die meisten «Szenen» der Dichtung das gleiche bleibt, durch ihre Flucht ins Bühnenbild «Hirtenwiese mit Bach». Aber Sie fühlen, dass die Bühne dieselbe ist; der Wald, in dem die Flucht vorgestellt wird, bleibt nicht im Gedächtnis haften, existiert nicht, ist bloss der Gestalt Erminias zugeordnet. Nun sieht Tasso jenseits des kurzen Bühnenbildes, das seine sehr vergrösserten Gestalten umgibt, nur mehr einen unbestimmten Horizont, der sich bald verliert und nach kurzem Zwischenraum zum Pole gelangt; denn der eine der Pole liegt in Tassos Welt nicht weit von den Inseln Rhodos und Kreta:

«Rodi Creta lontane inverso al polo
Non scerne.»[24])

Der andere Pol hingegen liegt in der Nähe — erschrecken Sie bitte nicht — von Basel (oder bestenfalls von Köln):

«Sì come soglion là vicino al polo
S'avien che 'l verno i fiumi agghiacci e indure,
Correr su'l Ren le villanelle a stuolo
Con lunghi strisci, e sdrucciolar secure.»[25]

Wo sind Catai, Irland, Spanien geblieben, wo das unerhörte Turpino, die unbegrenzte, beständig wechselnde, genaue, far-

bige, bewegliche Geographie Ariosts? In Tassos ernster Unbewegtheit des Rahmens, die das Licht und die Aufmerksamkeit auf das begrenzte Bühnenbild konzentriert, in dem, wenn auch im Kostüm, die Gestalten riesengross einherwandeln, offenbart sich ein weiterer Wesenszug einer neuen und ganz anders gearteten Geschmacksrichtung. Noch ein Schritt weiter, und das Bühnenbild fixiert sich noch mehr, wird Proszenium, die Kostüme der Kreuzfahrer und der Sarazenen werden typisch, die Rollen der Armida, des Rinaldo, des Goffredo sind auf verschiedene Szenen verteilt, und das Drama wird zur Tragödie, es entsteht aus dieser oder einer anderen Ader eine *Andromaque*.

Sie haben lächeln müssen bei der Geschichte mit Tassos geographischen Polen, und haben recht gehabt, denn jenes Argument, dessen ich mich bedient habe, enthält nicht wenig von der «mystificatio oratoria»; der Ausdruck «verso il polo» in der Stelle über Rhodos und Kreta wird besagen wollen: «in nördlicher Richtung», im Vergleich zu einem, der die afrikanische Küste entlangsegelt; und «vicino al polo» in der Stelle von den Eisläuferinnen mag eine der häufigen hyperbolischen Angaben sein, die auch eine andere Geschmacksrichtung von Tasso enthalten. Aber das, was indirekt bei diesem etwas gesuchten Argument hervorgehoben wurde, ist nicht weniger wahr, nämlich dass die Personen in der *Gerusalemme* ihr wahres Leben in einer mehr dramatischen als eigentlich erzählenden Atmosphäre leben, einer dramatischen Atmosphäre, in der die Bewegungen, Zusammenstösse, Begegnungen, Handlungen, die «Szenen» mit einem Wort, immer von einem einzigen tiefen Mittelpunkt ausgehen, der grundlegenden *lyrischen Haltung* des Dichters. Und es ist nicht weniger wahr, dass eines der äusserlichen Ergebnisse dieser Atmosphäre die Vergrösserung der Gestalten über ihre natürlichen Proportionen im Vergleich zur Landschaft ist (denken Sie hier wieder an die Renaissance); eine Vergrösserung, die man überall bemerken kann, aber besonders in den menschlichen Vordergründen der Ensembleszenen beobachtet. Denken Sie hier z. B. an die «enorme» Beschreibung von des Sultans Helm, der von einem aufsteigenden Drachen bedeckt ist; oder an die «Nahaufnahmen» der Zweikämpfe, die so reich an Verkürzungen

und Überschneidungen oder, filmisch ausgedrückt, an «Einstellungen» sind; an Einzelheiten der Schlachten, wie die abgeschnittene Hand Gernieros, die, noch das Schwert führend, über das blutbedeckte Gelände dahinschnellt, und so weiter.

Nun ist eines der schönsten dieser grossen Liebesdramen der *Gerusalemme Liberata* das von Clorinda und Tancredi. Erlauben Sie mir, die Hauptpunkte der gemeinsamen und nur allzu bekannten Geschichte dieser zwei Gestalten vom Gesichtspunkt der *Motivkombination* als allgemeinem dramatischen Charakter kurz zusammenzufassen: vielleicht, dass sich von diesem Gesichtspunkt aus neue Elemente in dieser so bekannten Episode offenbaren oder wenigstens einige Linien ihres dichterischen Aufbaus klarer hervortreten. — Clorinda ist Frau und Kriegerin; sie vermag grossmütig Sofronia zu retten und in der Schlacht die stärksten Gegner zu töten; sie kämpft auf der Seite der Heiden. Tancredi ist zugleich in sie verliebt und ihr Feind; er hat ein einziges Mal ihr schönes blondes Haupt gesehen und ist von heftiger Liebe erfasst worden; aber er ist Christ, kämpft im anderen Lager, und ist ihr also stets nahe, aber als Feind. Nemico amante, nemica amante, das sind Ausdrücke, sind Situationen, die bei Tasso öfter wiederkehren. In Tancredi ist das Gefühl vorherrschend; seine Handlungen gehen beinahe mechanisch vor sich, er tut seine Pflicht als Krieger und Heerführer, aber sein Herz ist anderswohin gewandt. Von Clorindas Herz erfährt man nicht viel; man weiss nur, dass sie eine schöne blonde Frau ist, dass in der harten Hülle des Panzers der Körper einer Frau lebt, die Sanftheit einer Frau vom grausamen Stahl und vom Bilde des Tigers bedeckt ist, beschützt zwar von bergender Rüstung, aber immer noch Frau, nicht Amazone, die sich frei dem Manne anpasst. Diese Situation der beiden, so reich an Sinnlichkeit und Gefühl, wird von Tasso zu heftiger Auswirkung gebracht und in einem einzigen dramatischen Zusammenprall gelöst. Clorinda und Tancredi treffen während einer nächtlichen Schlacht zusammen; im Dunkel ist Clorinda ohne die Feldzeichen nicht zu erkennen, und Tancredi verfolgt sie und erreicht sie in einem abgelegenen Tale. Endlich hat das Schicksal die beiden in der Einsamkeit einer orientalischen, von einem Bach durchzogenen Landschaft zusammengeführt. Aber nicht, damit sie

sich ihre Liebe gestehen können, nein, um sie in blindem Nichtwissen zum Kampfe gegeneinanderzuhetzen, bis sie sich tödlich verwunden, ohne sich gegenseitig zu erkennen. Die eines Äschylos würdige Intensität dieser Situation zeigt in den Einzelheiten Tassos sinnlichere Dramatik. Tancredi verwundet, ohne es zu wissen, seine Geliebte, der wütende Zweikampf führt zum raffinierten Kontrast eines Nahkampfes und wird schliesslich sogar zur Umarmung:

«Tre volte il cavalier la donna stringe
Con le robuste braccia; ed altrettante
Da que' nodi tenaci ella si cinge,
Nodi di fier nemico, e non d'amante.»[26])

Der Zweikampf wird auf diese Weise sinnlich in die Länge gezogen; Sie merken, dass Clorinda in den eben zitierten Versen nicht mehr Kriegerin und Feindin genannt wird, sondern schon direkt die Frau, la donna. Der innere Grund der Dramatik dieses Zweikampfes beruht für Tasso gerade in dem überschwänglichen Wiedererwachen der Weiblichkeit bei Clorinda, in der blinden Liebe Tancredis, in den Verbindungen, die diese Elemente zum Motiv hinzufügen. Und nun naht die verhängnisvolle Stunde. Tancredi durchbohrt die Brust seines «Feindes»; sein Schwert findet unter dem Panzer den warmen Leib einer Frau: und jetzt, da der «Krieger», der «Feind» in Clorinda mit dem Schwertstreich zu Tode getroffen ist, scheinen wie auf einen Zauberschlag der Feind, die Rüstung, die Waffe und der Krieg zu verschwinden, und auf einen wunderbaren Augenblick erwacht Clorinda ganz zu ihrem Weibtum. Lesen wir noch einmal die ausserordentliche «Ottava» dieser Wiedergeburt im Tode:

Spinge egli il ferro nel bel sen di punta,
Che vi s'immerge, e 'l sangue avido beve;
E la veste, che d'or vago trapunta
Le mammelle stringea tenera e leve,
L'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
Morirsi . . .)[27]

Clorindas Waffen sind wie verschwunden, Tancredis Eisen dringt in die zarte Unschuld des schönen Busens mit der ganzen

Grausamkeit seiner Spitze; es findet keinen Panzer, sondern ein leichtes, elegantes Kleid, von schönem Gold durchzogen, und (ein ganz sinnliches Verbum) taucht hinein und trinkt voll Gier das Blut. Hier wird wieder beschrieben, wie Blut auf der Haut fliesst (wir denken an die vorhin erwähnte Verwundung Argantes): füllt es mit warmem Flusse (l'empie d'un caldo fiume). Die Zartheit des Busens wird betont (le mammelle) und das Verbum (stringea — presste), und noch einmal das Gefühl des eleganten, zarten und leichten Kleides. Auch für das Sterben wird der Ausdruck leicht und sanft, morire wird zu morirsi: «ella già sente / Morirsi . . .»

*

Die Tatsache, dass sich hier im Motiv im allgemeinen so klar offenbart, wie Tassos Geschmacksrichtung Dramatik wird, enthebt uns der Notwendigkeit, diese und die anderen «Oktaven» der Episode erneut auf eine ganze Reihe von Einzelzügen in phonetischer, morphologischer, synaktischer und lexikalischer Hinsicht zu untersuchen, wie wir es heute abend kurz angedeutet haben. Was ich hier vor dem Abschluss wiederholen möchte, ist das Folgende: die Geschmacksrichtung, die in der Architektur des Tancredidramas durchsichtig wird, ist dieselbe Richtung, welche die besonderen Gegensätze der Verse zu Harmonien bindet, die Morphologie und Syntax unter ihre Gesetze beugt, im Wortgebrauch die Verben, Beiwörter und Redewendungen auswählt, die Tasso unermüdlich in seiner Dichtung herausarbeitet. Es ist kein Zufall, dass dieses Tancredidrama direkt zu einer Oktave führt, die nach allgemeinem Urteil zu den wichtigsten Oktaven der *Gerusalemme* gehört, nämlich der berühmte lyrische Ausbruch Tancredis (wo ich noch einmal an Aeschylos, an dessen Orest denke):

«Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure,
Mie giuste furie, forsennato, errante;
Paventerò l'ombre solinghe e scure,
Che l' primo error mi recheranno innante:
E del sol che scoprì le mie sventure,
A schivo ed in orrore avrò il sembiante:

Temerò me medesmo, e, da me stesso
Sempre fuggendo, avrò me sempre a presso.»[28])

Es ist kein Zufall, dass man gerade in der Weiterentwicklung dieses dramatischen Motives in einem leider noch ungewissen Licht die Beziehung zu ahnen beginnt, die die zentrale lyrische Grundhaltung der *Gerusalemme Liberata* mit den dramatischen Formulierungen seiner Motive verknüpft, wie auch die Beziehung, die diese Dramatik mit den Wesenszügen des Stiles verbindet.

Und so wie wir nach den Linien dieser grundlegenden Beziehungen planmässig von den kleinsten Bruchstücken dieses Stiles, den Lauten, über die Formen, die Wörter, die Konstruktionen aufgestiegen sind, um schliesslich eine Gesamtwirkung und ein Hauptmotiv zu betrachten, könnte man vielleicht eine Lektüre dieser Art bis zum Erfassen des ganzen Gedichtes fortsetzen. Ich aber möchte hier schliessen, und zwar nicht mit den üblichen Tränen des jungen Leopardi an Tassos ärmlichem Grabe bei Sant'Onofrio, sondern mit dem Dank für Ihre freundliche Aufmerksamkeit und mit dem Wunsche, dass auch diese bescheidene Formaluntersuchung, die anspruchslose Arbeit des gemeinsamen Lesens, zu der ich Ihnen die Beispiele bot, von Nutzen sein könne und neue Anregung vermittelt habe, und zwar im besonderen denjenigen, die berechtigterweise versuchen, schärfere Grenzen zu ziehen zwischen den Begriffen «Barock» und «Manierismus» — wie auch überhaupt all denen, die da *lesen,* um zu *verstehen.*

I. Wichtigste Werke von Torquato Tasso (1544–1595)

Rinaldo, 1562; *Aminta,* 1573; *Gerusalemme Liberata,* 1575 (publ. 1581); *Torrismondo,* 1586; *Il Monte Oliveto,* 1588; *Il Rogo Amoroso,* 1588; *Rime; Gerusalemme Conquistata,* 1593; *Discorsi del Poema Eroico,* 1594; verschiedene *Dialoghi.*

II. Bekannteste Ausgaben

La Gerusalemme Liberata, a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, „Scrittori d'Italia", 1930.

La Gerusalemme Conquistata, a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, „Scrittori d'Italia", 1934;

Opere minori in versi, a cura di A. Solerti, Bologna, 1891—95 (drei Bände); *Rime,* a cura di A. Solerti, Bologna, 1898—1902 (vier Bände);

Dialoghi, a cura di C. Guasti, Firenze, 1858—59; *Prose Diverse,* a cura di C. Guasti, Firenze, 1875; *Lettere,* a cura di C. Guasti, Firenze, 1852 bis 1855 (fünf Bände).

Die Ausgabe von F. Flora, Rizzoli, Milano, 1934—1936, enthält in zwei Bänden:

La Gerusalemme Liberata (und die hauptsächlichsten Varianten der *Conquistata*); *L'Aminta;* eine reiche Auswahl von lyrischen *Gedichten,* und ausgewählte Stücke aus kleineren poetischen Werken; in Prosa, die *Discorsi del Poema Eroico;* sieben *Gespräche* und 207 *Briefe.*

III. Bibliographie

Eine ausführliche Bibliographie finden Sie bei:

A. Solerti, *Bibliografia tassiana sino al 1894,* in *Vita di T. Tasso,* Torino, 1895;

A. Solerti, *Rassegna critica* ecc., *Giorn. storico d. letter italiana,* 1896, pp. 391 ss.;

A. Tortoreto-J. G. Fucilla, *Bibliografia analitica tassiana* (1896—1930), Milano, 1935;

A. Tortoreto, *Nuovi studi* ecc., *Aevum,* 1946, pp. 14 ss. (1930—1945); L. Caretti, *Studi critici* ecc., *La vita del Libro,* 1947, pp. 13 ss. (1945—46).

Eine gute Einführung in die dichterische Welt Tassos in deutscher Sprache gibt uns Reto R. Bezzola in den *Schweizer Monatsheften,* Heft 12, s. 705 ff. (1944).

IV. Folgende kritische Arbeiten und folgende Beispiele werden im Vortrag erwähnt:

1 G. Galilei, *Considerazioni al Tasso,* in *Scritti Letterari,* Opere, Ediz. Naz. (1890—1909), vol. IX.

2 S. Slataper, *Introduzione all' Epistolario di T.T.,* Lanciano, Carabba, s. d.

3 G. B. Manso, *Vita di T.T.,* Ediz. a cura del Gamba, Venezia, 1825.

4 F. Flora, *Introduzione* a *Poesie di T.T.,* Milano, 1934.

5 M. Bontempelli, *La lirica ital. dal Cantico di Frate Sole,* ecc., Milano, 1942.

6 L. Caretti, *Studi critici,* ecc., *La vita del Libro,* 1947, pp. 13 e ss.

7 M. Fubini, *Sul lessico,* ecc., *Trivium* 3.265—279 (1945) e 4.54—64 (1946) rist. in *Belfagor* 1.540—557 (1946), e poi in *Studi... Rinascimento,* Firenze, 1948.

8 R. M. Ruggieri, *Latinismi, forme etimologiche,* ecc., *Lingua Nostra* 7.76—84 (1946).

9 Canto IV, ottava 3.

10 C. VII, o. 122.

11 P. D. Fischer, *Italien und die Italiener,* 2. Aufl., 1901.

12 Havers, *Zur Bedeutung des Plurals,* Festschrift Kretschmer, Wien, 1926, pp. 39—62.

13 C. XVII o. 56. C. XVII, o. 1. C. XVII, o. 5.

[14] C. XI, o. 28.
[15] C. XV, o. 49.
[16] C. XV. o. 47.
[17] C. XVI. o. 26.
[18] C. XVI, o. 5.
[19] Th. Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*, Bern 1922; siehe auch *Die Neue Schweizer Rundschau*, 12, 67—80 (1944).
[20] F. De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*, 1ª ed. Napoli 1870—71, ed critica a cura di B. Croce, Bari, 1912.
[21] C. VI. o. 44.
[22] C. VII, o. 58.
[23] C. XIV, o. 20.
[24] C. XV, o. 17.
[25] C. XV, o. 34.
[26] C. XII, o. 57.
[27] C. XII, o. 64.
[28] C. XII, o. 77.

CONSTANTES BAROQUES DANS LA LITTERATURE FRANÇAISE

Par Albert-Marie Schmitt.

(Causerie prononcée à l'Université de Zurich en décembre 1949.)

I. Quelques poésies du XVIIe siècle.

Paul Valéry, avec lequel j'ai jadis entretenu un très-respectueux commerce, aimait à dire qu'il réservait à Zurich une faveur singulière. Prié d'y prononcer une conférence, par les propos qu'il y avait échangés avec certains spirituels éminents, il s'y était plu à imaginer la constitution d'une république des gens éclairés, d'une espèce de directoire curieux d'orienter vers ses fins éternelles une Europe désunie.

C'est pour travailler modestement à la naissance ou à l'entretien de cette société mystique que je parais aujourd'hui à vos yeux. Aussi ai-je choisi d'énumérer devant vous les diverses qualités littéraires qu'assuma en France un phénomène esthétique et éthique d'importance européenne: *le baroque.*

Je précise, tout d'abord, que je ne me sens pas une autorité suffisante pour participer sans retenue à la controverse sur l'essence et les manifestations du baroque littéraire qui met aux prises actuellement tant d'amateurs et tant d'habiles.

Cependant, si je me borne à contempler le cours séculaire de la littérature française, je me vois contraint de constater qu'il est périodiquement bouleversé et accéléré par l'apparition de thèmes baroques ; ce qui m'engage à conclure (en usant d'une image différente) que tout se passe comme si, en France, les objets littéraires étaient le produit d'une lutte entre deux éons adverses, entre deux espèces distinctes que, pour la commodité du discours, je me permettrai de nommer, non sans quelque volontaire méprise : le sub-conscient et la conscience, le sommeil et la lucidité.

Lorsque ces deux motifs vibrent en état de précaire équilibre, ou (pour mieux dire) lorsque la conscience organise et contient dans des bornes esthétiques ou éthiques le subconscient, tout en laissant deviner la multiplicité des inventions de ce dernier, la littérature française connaît l'ordre, la beauté, le luxe, la volupté, le calme d'une époque classique.

Mais si le sub-conscient rompt cet équilibre à son avantage, s'il pénètre par effraction dans la conscience, s'il l'incante de ses charmes, si le sommeil, avec ses illustres illusions, fuse dans la lucidité, la littérature française se convulse dans les spasmes d'une attaque baroque.

Au total — et je vous prie d'atténuer, de nuancer cette affirmation brutale — on est fondé à déclarer que le rythme du progrès indéfini de la littérature française est réglé par une capricieuse alternative du classicisme et du baroque. A une ère classique, aussi brève qu'un instant de bonheur et de plénitude, succède une période plus ou moins longue de liquidation baroque des idées et des formes.

Le classicisme des XIIe et XIIIe siècles s'effondre sous le baroquisme de la fin du moyen âge. Les décentes clartés de la Pléiade sont obscurcies par les ténèbres d'une cabale de magiciens frénétiques. Le triomphe des Racine et des Boileau devient une défaite, plus encore: un désastre et nous nous ressentons encore aujourd'hui de ses conséquences.

Discret comparatiste des divers états de la littérature fran-

çaise, je réduirai mon propos à déduire devant vous la signification de certaines valeurs littéraires baroques qui eurent cours entre le classicisme de 1550 et celui de 1660. Puis je vous montrerai que les mêmes équivoques vertus animent le surréalisme, cette redoutable gnose qui, depuis 1918, envoûte nos écrivains.

Entre 1580, environ, et 1660, nos poètes se plaisent à vanter les transes nocturnes de la pensée. Ils ne donnent plus à leurs textes ces structures formelles que conseille la rhétorique, mais tentent de livrer, de faire accepter par leurs lecteurs une matière mentale non digérée. L'état de l'âme, qu'ils préconisent, exclut toute activité enthousiaste, et entretient une passivité admirative ou angoissée devant les prestiges, les périls, les signes et les allusions du sub-conscient. Selon le tempérament qu'il a reçu des sept planètes, le poète engendre un peuple d'images apparentées entre elles dont il n'a qu'à dessiner la traduction verbale pour faire une œuvre satisfaisante.

Jean Auvray, écrivain normand qui mourut en 1623, écrit dans son *Discours des Songes:*

De là le bilieux, pétulant, prompt, fumant,
Ne songe que des feux, des batailles rangées,
Des débats, des combats, des villes assiégées.
Le sanguin, jovial, gaillard, frisque, amoureux,
Ne songe que plaisirs, que délices, que jeux,
Que danses, que festins, que discours, qu'accolades,
Que musiques, jardins, berceaux et palissades.
Le pesant phlegmatic ne songe que des ponts,
Des navires, des mers et des fleuves profonds.
Le noir mélancolic, maussade, solitaire,
Studieux, taciturne, ombrageux, sédentaire,
A des songes beaucoup plus étranges que tous :
Il ne voit que serpents, que chats, que rats, que loups,
Que fantômes affreux, que spectres, que ténèbres,
Que corps morts, que linceuls, que vêtements funèbres,
Que lugubres tombeaux, que sépulcres béants ...

Tous ces éléments, dont on ne peut contester la tonalité et la tonicité baroques, il importe de se garder de leur imposer

une ordonnance extrinsèque qui les gâterait. Ils s'offrent au poète, revêtus de l'étrange dignité de perceptions discontinues. Alors que l'écrivain classique français tâche de ne jamais briser inopportunément la ligne mélodique de ses poèmes, le poète baroque se plaît aux jeux contrastés d'une poésie d'images déliées, successives, absurdes, antithétiques.

On est en droit, d'ailleurs, de référer sa tentative à une ancienne tradition. Les trouvères du XIIIe siècle n'inventaient-ils pas, par dérision savante, des *fatras,* d'amples strophes qui ne mettent guère en œuvre que des notions choquantes et disjointes ? Les rhétoriqueurs, Marot, leurs disciples, leurs émules n'ont-ils pas rimé ces surprenantes bourdes que sont les *coq-à-l'âne ?* Mais fatras ou coq-à-l'âne imposent souvent un masque de folie formelle à des peintures satiriques fort délibérément exécutées. Les pièces de vers que les baroques du début du XVIIe siècle nomment : des *galimatias* se recommandent, au contraire, par leur gratuité insolente et insolite, par leur outrageuse insanité : on y voit des subconscients excités dégorger sans contrôle le trop-plein de leurs fantaisies fantasques.

Jean Auvray, lorsqu'il couche par écrit ce qu'il appelle : *Les Visions de Polidor, en la cité de Nisance, pays Armorique,* n'est que le secrétaire attentif du diablotin bavard qui s'agite en lui. Ce galimatias débute par une préface crépusculaire :

> Hécate était au bout de sa nocturne borne.
> La Nuit désattelait ses pénibles moreaux.
> Lorsque le dieu Morphé, par la porte de corne,
> Me fit voir, en songeant, ces prodiges nouveaux.

Ces derniers vous sembleront les divers actes d'un cauchemar confus mais authentique :

> Je vis d'un magasin sortir une gargouille
> Qui engloutit vivant un grand monopoleur,
> Un capitaine battre à grands coups de quenouille,
> Et l'âme de Calvin dans le corps d'un voleur ...

> Deux chevêches je vis qui, fondant des montagnes,
> De cris sépulcraliers menaçaient jour et nuit
> Un tortu chataîgnier dont les branches brehagnes,
> Stériles ne portaient feuille, ni fleur, ni fruit ...

Montant vers le coq d'Inde on oit un bruit de chaînes
Et de gens cuirassés un horrible combat :
Mais je vis que c'était le médecin des chênes
Qu'un démon apportait tout armé du sabbat ...

Je vis sous un peuplier la rousse de Tantale
Montrer à son valet le signe des Poissons,
Tandis qu'un daim poussif montait une cavale
Qui, brusque, le portait souvent hors des arçons ...

On tenterait volontiers de ces huit derniers vers une interprétation occultiste, car *médecin des chênes* rappelle certaines cérémonies druidiques et *le signe des Poissons,* qui brille sur le baudrier du Zodiaque, a été considéré avec terreur par les baroques qui craignaient fort la catastrophe d'une nouveau déluge universel. Et ces réflexions nous font opportunément souvenir qu'ils s'adonnaient avec rouerie aux sciences secrètes pour le plus grand profit de leur art : car elles leur indiquaient le sens des symboles qui jaillissaient de leur gouffre intime.

Au reste ils ne se flattaient pas seulement de livrer au public un trésor de poésie à l'état pur : ils laissaient monter jusqu'à leur merveilleuse surprise des notes musicales, des mots nouveaux, des timbres.

Dans la seconde moitié du quinzième siècle, les grands rhétoriqueurs poussaient le plus loin possible leur expérience du verbe, en combinant entre eux les plus rares vocables. Le baroque, au contraire, se garde d'unir les mots entre eux, mais les sépare pour rendre plus distincte, et plus singulière, et plus efficace leur puissance. Se résout-il à former avec eux des phrases, celles-ci ne sont que le résultat immédiat d'un hasard qu'il ne corrige point. Elles n'offrent aucun sens raisonnable. Il suffit qu'elles rendent compte naïvement de la situation intérieure du poète.

Or cette situation est tantôt éclairée par une lumière diffuse, tantôt couverte d'une nappe d'ombres cimmériennes. Tandis que le classique tolère impatiemment l'obscurcissement de son langage, le baroque l'accepte et le bénit comme une grâce. Il tâche de capter les flots troubles de mots qui bouillonnent dans son sub-conscient, aussi bien que les expressions limpides. Il mélange les mots transparents aux mots opaques

et sert à son lecteur, autant pour l'enivrer que pour le déconcerter, ce rare philtre.

Un certain Mésadoire, sur lequel nous ne possédons pas de renseignements biographiques, commence de la sorte une stance en galimatias :

Ha ! quel étrange crève-cœur
De voir les peuples de l'Aurore
Faire profit de ce moqueur
Que toute la Pologne honore ...

A lire ces quatre vers, on s'imagine, tout d'abord, qu'ils contiennent quelque allusion politique dont, avec un peu de patience, d'érudition, ou de finesse, on découvrirait le sens. Mais le déplorable *Mésadoire* poursuit :

... De ce Dieu qui, detteur de Flore,
N'en fut pas si tôt le vainqueur
Qu'on ne vit le rivage More
Reduire en pâte la Remore
Qui leur fit tant de mal au cœur !

Chacun de ces mots figure au lexique ; mais leur suite est à la fois étonnante et insignifiante.

Pressé de se libérer des bizarreries qui l'étouffent, le baroque en arrive bientôt à ne plus se contenter de ce que Mallarmé appelle dédaigneusement les *mots de la tribu.* Il en crée de nouveaux. Ou plutôt ceux-ci lui sont comme imposés par une sorte de malicieux génie. Rabelais raille le ridicule de l'Ecolier Limousin. Les grammairiens, satellites de la Pléiade, daubent à l'envi sur les mauvais écrivains qui latinisent, graecisent ou italianisent à outrance. Le baroque, au contraire, appelle au secours de sa noire Muse langues étrangères ou anciennes. Il leur emprunte des termes qu'il torture pour en tirer ces effets mystérieux et musicaux qui composent pour nos oreilles modernes le charme de la poésie prétendue pure.

Pour peu que vous ayez marché sur les chaussées argentines du symbolisme, vous ne sauriez manquer de *reconnaître,* pour ainsi dire, les vers suivants (je les extrais d'un ensemble de galimatias anonymes) :

Mais les mots ampoulés de l'abstrus Albunée ...
J'antithèse mes sens d'une écliptique phrase ...
N'ayant bien pandoré l'heure prédestinée ...
J'androgyne mon front d'un double épithalame ...

Toutes les analyses que je vous ai présentées jusqu'ici ne visent qu'à vous permettre d'apercevoir exactement les attitudes spirituelles du baroque lorsqu'il se réduit à lui-même et oriente son attention vers ses seuls archétypes. Se résigne-t-il à rompre sa clôture, la nature vraie de ses poèmes ne change point pourtant. Il se refuse en effet à critiquer ses perceptions et passe avec aisance le seuil qui sépare ses rêves intérieurs du songe extérieur de la création cosmique. Une ode de Théophile témoigne de cette décision de ne pas gêner d'un ordre arbitraire la naissance panique de l'univers en l'homme :

Un corbeau devant moi croasse.
Une ombre offusque mes regards.
Deux belettes et deux renards
Traversent l'endroit où je passe.
Les pieds faillent à mon cheval.
Mon laquais tombe du haut-mal.
J'entends craqueter le tonnerre.
Un esprit se présente à moi.
J'ois Charon qui m'appelle à soi.
Je vois le centre de la terre.

Ce ruisseau remonte à sa source.
Un bœuf gravit sur un clocher.
Le sang coule de ce rocher.
Un aspic s'accouple d'une ourse.
Sur le haut d'une vieille tour,
Un serpent déchire un vautour.
Le feu brûle dedans la glace.
Le soleil est devenu noir.
Je vois la lune qui va choir.
Cet arbre est sorti de sa place.

Ce *Soleil noir de la Mélancolie* (comme écrit Nerval), cet *affreux soleil noir d'où rayonne la nuit* (pour citer une phrase de Hugo) palpitant comme une sombre méduse à l'horizon

du sub-conscient, assombrit de ses rayons toutes les poésies baroques françaises. Il nimbe d'obscurité toutes les fleurs de l'amour. La femme, que d'étroites analogies mettent en communication avec l'abîme de l'être, est surtout pour le baroque une reine de la nuit. Elle répand des ondes de mort. Son enveloppe la plus décente n'est pas une parure de fête mais un vêtement de deuil. Avec une volupté un peu morbide, le baroque aime revêtir de longs tissus de crêpes le corps douillet et suave de son amie. A sa maîtresse, Urbain Chevreau (1613–1701) dédie les litanies funèbres que voici :

Noire Divinité qu'on ne peut assez craindre,
Et qui faites qu'en vous on aime ce qu'on craint,
Qui regarde ce crêpe et qui vous entend plaindre,
Croit voir et croit entendre une ombre qui se plaint.
Qui vous voit dans ce deuil et si triste et si fière
Se plaint également et de vous et du sort,
Et croit voir dans l'Enfer un Ange de lumière,
Ou l'Amour déguisé sous l'habit de la mort...

De la femme en deuil à la femme de couleur la distance est médiocre. Le baroque la franchit sans peine. S'il part en quête de négresses, de mauresques, d'égyptiennes, il n'est pas guidé par quelque envie de se dépayser (l'exotisme est une découverte récente) : il y est engagé par la fatalité de ses recherches. Il se réjouit de voir sur la peau de certaines femmes paraître les teintes de la nuit dont elles dispensent les effets. Devant une belle Africaine, Tristan l'Hermite s'extasie en ces termes :

O merveille divine inconnue à notre âge,
Qu'un objet ténébreux luise si clairement,
Et qu'un charbon éteint brûle plus vivement
Que ceux qui de la flamme entretiennent l'usage.

Urbain Chevreau, considérant une indigène des bords du Nil, soupire : « Ce bel astre brûlé, ce miracle des Cieux », et n'aspire qu'à se baigner dans le lac d'ombre dont elle est la source.

J'ajoute, enfin, que, malgré les apparences, l'amour baroque n'est ni courtois, ni chaste. Du subconscient montent souvent des flammes sulfureuses. Le baroque ne les éteint pas, car il répugne à l'abstraction puritaine aussi bien qu'à la lueur glaciale de la raison. On serait fondé à dénoncer le sadisme avec lequel il s'imagine chargeant de liens de douces filles ou les séquestrant dans d'affreuses prisons. Je remarque en outre que les pires égarements de la chair trouve en lui un apologiste complaisant. Isaac de Benserade reproche à Uranie l'inavouable passion qui la précipite, femme damnée, dans les bras de Philis :

Ah ! quittez désormais cette étrange manie,
Réglez mieux vos désirs,
Et revenez goûter, adorable Uranie,
Les solides plaisirs.

Mais Uranie se rebiffe. Avec l'aide de Pierre Perrin, son interprète, elle proteste qu'en servant Philis elle demeure fidèle à l'idéal baroque qui veut que l'on essaie de se transcender sans rien aliéner de sa personne, et transformer en éternité une délicieuse durée intérieure.

Curiosité pour les singuliers prestiges du subconscient, décomposition et recomposition du langage, désordre dans le mécanisme de la perception, ferveur mystique pour la face nocturne de l'amour, complaisance envers certaines déviations subtiles des sens, autant de caractères du baroque littéraire français dont je vous montrerai tout à l'heure la permanence dans certains textes surréalistes.

II. Le baroque surréaliste.

Je constate que le destin, en m'accordant de parler du surréalisme parmi vous, me favorise d'une sorte de signe. Il est, en effet, constant qu'à Zurich, dès l'année 1916, trois personnes, dont je ne rappellerai pas ici les noms, ont tracé les premiers plans de cette révolution totale dans l'art de la pensée et dans les artifices de l'art qu'est le surréalisme. Vous savez comment leur message de subversion fut accueilli en France, dès 1919, par des spirituels aussi éminents qu'Aragon,

Breton et Eluard. Ceux-ci, pénétrés par la leçon d'Apollinaire et de ce fou masqué et disponible qui se nommait Jacques Vaché, tentèrent d'élaborer une doctrine constructive. Ils y furent puissamment aidés par la psychanalyse dont les recherches et les méthodes devinrent alors en France objets de discussion passionnée. Grâce aux écrits de Sigmund Freud, ils découvrirent l'existence, les prestiges et pour ainsi dire les mœurs du subconscient. Ils considérèrent que chaque subconscient individuel n'est qu'une des bouches par où s'exprime le subconscient collectif, sorte de divinité ténébreuse placée au centre mystique du monde qu'elle crée.

La fonction essentielle de l'homme serait d'écouter passivement, et de coucher par écrit les révélations éthiques ou prophétiques que leur communique ce subconscient divin par l'intermédiaire de leur subconscient particulier. Il s'agirait donc, pour l'homme qui souhaite progresser vers la vérité, d'avoir toujours l'attention braquée sur les manifestations emblématiques du subconscient : images des rêves, hasards des mots.

Comme les baroques du début du dix-septième siècle dont je vous parlais voici quelques instants, les surréalistes vont donc, aussi fidèlement que possible, écrire le récit de leurs rêves. Persuadez-vous bien d'ailleurs que malgré les différences de termes techniques, baroques du début du dix-septième siècle et baroques surréalistes admettent la vrais emblance d'une ontologie analogue, car, tandis que les baroques du début du dix-septième siècle, platoniciens d'obédience dionysienne, puisent dans l'âme du monde, si chère aux hermétistes, les motifs et les thèmes de leurs galimatias visionnaires, les baroques surréalistes les extraient du subconscient de l'Univers.

Entre *les Visions de Polidor,* publiées en 1623 par Jean Auvray et ce rêve, du grand Paul Eluard, couché par écrit le 12 novembre 1943, soit 320 ans après, il y a une parenté évidente : « La montagne de pierre blanche/Glisse de droite à gauche / Comme une barque sans passagers / Sur une invisible rivière // Le jour a fourni la matière / De plusieurs ballons de fleurs grises / Qui passent devant la montagne / De gauche à droite // Une fille volante / Descend vers moi très lentement / Dans le vent elle chante à peine / Ne croyez pas

qu'elle ait des ailes // Je l'attire comme une alouette / Avec un morceau de fer-blanc / Elle m'échappe plusieurs fois / Elle est bien habillée de blanc // D'un manteau blanc / Fermé très haut car elle a froid / D'un chapeau blanc / De ce blanc qui va bien aux blondes / De neige sous un soleil clair // Quand je l'attrape elle m'emmène / Dans une petite allée grise / Nous planons légèrement / Elle est très belle il fait très froid / Le jour s'achève mais je sais // Le secret tiède de ses seins. »

Comme les baroques du début du dix-septième siècle, les baroques surréalistes attendent des mots, tels qu'ils jaillissent, encore tout nimbés de mystère, de la pénombre du subconscient, des indications essentielles. Nous avons vu, naguère, les curieux effets qu'obtient un Mésadoire en se laissant brusquement aller à la divagation verbale. Il accepte pourtant encore les contraintes du rythme régulier et de la rime traditionnelle. Les baroques surréalistes, pour leur part, s'en affranchissent totalement. C'est qu'ils ont appris de Freud le secret de l'écriture automatique. Mais ce qui n'est pour la psychanalyse qu'une technique d'exploration de l'inconscient d'un malade, devient pour les baroques surréalistes la plus vénérable des fins. Jamais Freud, ni ses élèves n'avaient conçu que les textes d'écriture automatique, qui leur permettaient d'assurer leurs diagnostics eussent en eux-mêmes une importance quelconque. Les baroques surréalistes, au contraire, tremblent d'une sorte d'horreur sacrée, lorsqu'ils reconnaissent les merveilles qu'ils arrachent, toutes palpitantes, à leur âme. Ils ont l'impression d'accéder à une magie supérieure. Dans le *Manifeste du Surréalisme,* paru en 1924, André Breton déclare : « Secrets de l'art magique surréaliste. Composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet : Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est le plus triste chemin qui mène à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule ... Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure ... »

Les résultats d'un tel propos sont stupéfiants et souvent admirables. Les baroques surréalistes enrichissent l'art français moderne de textes, suites d'images bizarrement ajustées, qui procurent à l'esprit un indéniable sentiment de libération et de convulsion douce. Comment rester indifférent à la surprenante splendeur minérale du texte que voici, où les mots, surgissant comme des gemmes, finissent par composer un surprenant collier ? Il a été capté en 1925 par Raymond Queneau : « Des canons de neige bombardent les vallées du désastre permanent. Cadavres périmés, les périmètres de l'azur ne sont plus chambres pour l'amour et la peste au sourire d'argent entoure les fenêtres de cerceaux de platine. Les métaux en fusion sont filtrés sur des buvards de pigeons géants ; puis, concassés, ils sont expédiés vers les volcans et les mines. Traînées de plomb, traînées de marbre, minéraux et carbones, monde souterrain ou personne ne voyagea, n'êtes-vous pas l'esprit chu aux pieds de la mort ? Limon rouge des océans, lacs métalliques, poissons aveugles, algues blanchâtres, mystères de la profondeur, insolubles reflets du ciel ... » Une telle vision, par certaines pages de *l'Aurélia* de Nerval, remonte jusqu'aux plus splendides rêves du baroque occultiste, lorsqu'il traite de l'alchimie.

Je note d'ailleurs en passant que les baroques surréalistes, comme les baroques du début du dix-septième siècle, brûlent de trouver des maîtres qui les initieraient aux mystères de l'hermétisme. Leurs cérémonies semi-publiques ou rigoureusement privées leur paraissent constituer les seuls éléments d'un culte acceptable. La dernière exposition internationale du surréalisme, qui s'est tenue à Paris, en 1947, ne divulgue-t-elle pas des desseins rituels de magie noire ou blanche : « La structure générale de l'exposition, écrit André Breton, le 12 janvier 1947, répondra au souci primordial de retracer les étapes successives d'une INITIATION, dont le passage d'une pièce dans l'autre sous-entendra la graduation. » Un escalier de 21 marches est décoré des 21 arcanes majeurs du tarot. Des objets mythiques consternent les visiteurs. Les douze signes du zodiaque timbrent les murs de leurs emblèmes commentés d'après le *Nuctaméron* d'Apollonius de Tyane. Des autels sont chargés de bizarres offrandes ... Enfin des mots magiques circulent.

Je voudrais, à leur occasion, vous citer l'un des aphorismes les plus importants de la magie cérémonielle qui déclare qu'un verbe sans signification a plus d'efficace créatrice qu'une parole significative. Les créateurs d'hellénismes ou de latinismes laborieusement francisés dont je vous citais dans mon précédent cours les galimatias anonymes ne l'ignoraient pas. Henri Michaux, l'un des écrivains les mieux doués de la guilde surréaliste en est également persuadé. Son art consiste à inventer des mots, dénués de sens, mais qui par leur structure ressemblent à des mots connus, que le lecteur ne parvient pas, d'ailleurs, à déterminer exactement, ce qui lui laisse, enfin, un regret de la fragilité humaine et une sorte de malaise, peut-être purificateur. Dans son *Dimanche à la Campagne,* il écrit entre autres : « Une de parmegarde, une de tarmouise, une vieille paricaridelle ramiellée et foruse se hâtait vers la ville ... // S'éboulissant de groupe en groupe, un beau Ballus de la famille des Bormulacés rencontra Zanicovette ... // Les embasses et les ranoulements de la mer s'entendaient au loin, plus graves que tout à l'heure ... // Le village formait sur une éminence une éminence plus découpée. Olopoutre et pailloché, avec ses petits toits égrissés et croquets, il fendait l'azur comme un petit navire excessivement couvert, surponté et brillant, brillant.»

Armés des rêves, des mots usuels, des mots irrationnels que leur ont fournis ce que Michaux appelle heureusement le *lointain intérieur,* comment les baroques surréalistes vont-ils réagir aux réalités extérieures ? Je vous ai lu précédemment une ode brève du grand baroque du début du dix-septième siècle, Théophile de Viau : *Deux Corbeaux devant moi croassent.* Vous y avez vu comment une mystérieuse force absurde décompose la preception humaine en atomes fantastiques. C'est cette lumineuse énergie sans nom, qui sous-tend la création et l'afflige de brusques sursauts, que les baroques discernent derrière les images que leur adresse un monde trop réel. Ils vivent dans la plus grave des fantaisies. Ils participent au plus spontané des poèmes. En 1939, Paul Eluard écrivait : « Le poème désensibilise l'univers au seul profit des facultés humaines, permet à l'homme de voir autrement d'autres choses. Son ancienne vision est morte, ou fausse. Il découvre un nouveau monde, il devient un nouvel homme. »

Ce monde, quoique imprégné par les rayons de la lumière surréaliste, est un monde nocturne : le monde d'une nuit, que crève parfois une périlleuse énergie magique. Un monde d'objets médiocres soudain transcendés. Louis Aragon, en 1924, risque cette incantation magnifique où les jeux de la publicité lumineuse dans les rues de Paris endormi deviennent le prétexte de véritables révélations : « Il y a une lumière surréaliste : celle qui, à l'heure où les villes s'enflamment, tombe sur l'étalage saumon des bas de soie ; celle qui flambe dans les magasins de la Bénédictine et sa sœur pâle dans la perle des dépôts d'eau minérale ; celle qui éclaire en sourdine le bureau bleu des voyages aux champs de bataille, place Vendôme ; celle qui subsiste tard, avenue de l'Opéra, chez Barclay, quand les cravates se muent en fantômes ; lumière des lampes de poche sur les assassinés de l'amour. Il y a-une lumière surréaliste dans les yeux de toutes les femmes. »

Comme les baroques du début du dix-septième siècle, les baroques surréalistes donnent à la femme et à l'amour une importance capitale. Mais ils considèrent ce dernier comme une sorte d'évidence et de nécessité, qui n'a pas besoin d'autre justification que lui-même. Ils ne cherchent point à le sublimer (les baroques du début du dix-septième siècle ne s'y appliquaient point non plus). Ils voudraient le débarrasser de tous les tabous, de tous les interdits qui en entravent le libre exercice. Dans un texte de 1932, André Breton s'exclame : « On ne peut s'appliquer à rien de mieux qu'à faire perdre à l'amour cet arrière-goût amer, que n'a pas la poésie par exemple. Une telle entreprise ne pourra être menée entièrement à bien tant qu'à l'échelle universelle on n'aura pas fait justice de l'infâme idée chrétienne du péché. Il n'y a jamais eu de fruit défendu. » Pour Pierre Perrin, dont je vous alléguais, dans mon premier cours, *la réponse d'Uranie,* l'idée même de perversion charnelle est inadmissible. Pour achever de la détruire, les baroques surréalistes, comme leurs prédécesseurs, les baroques du début du dix-septième siècle, s'efforcent de répondre congruement à toutes les questions que leur pose l'érotisme. Je ne puis faire, et pour cause, état de ces réponses. Mais pour vous rendre conscients de leur parfaite gravité, je vous lirai quelques fragments du questionnaire d'une enquête sur

l'amour diffusée en 1929 : « Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ? // Feriez-vous à l'amour, volontiers ou non, le sacrifice de votre liberté ? // Vous reconnaîtriez-vous le droit de vous priver quelque temps de la présence de l'être que vous aimez, sachant à quel point l'absence est exaltante pour l'amour, mais apercevant la médiocrité d'un tel calcul ? // Croyez-vous à la victoire de l'amour admirable sur la vie sordide ou de la vie sordide sur l'amour admirable ? »

Hélas ! pour les baroques surréalistes, comme pour les baroques du début du dix-septième siècle, la femme, quoique ayant une lumière dans les yeux, la femme, dispensatrice de l'amour, est aussi un être de ténèbres, qui sent et flaire la mort. Ils la parent, comme Urbain Chevreau, des longs voiles d'un deuil symbolique. Le thème de l'amour mortel les hante. Leur psychologie de l'amour, commencée dans un optimisme sur lequel je vous ai lu un irréfutable témoignage, se termine dans un sombre désespoir. L'angoisse existentielle de l'amour dont les baroques du début du dix-septième siècle ont tant souffert, torture aussi les baroques du vingtième siècle.

Le surréalisme a nourri de ses doctrines parfois fâcheuses un jeune romancier dont le talent approche parfois du génie. Son nom de plume est Julien Gracq. Il se dissimule prudemment derrière ce pseudonyme. Or il a consacré tout un pénible et fastueux récit à l'étude des liaisons qui unissent l'amour au trépas. Voici le thème de *Le Beau Ténébreux* (c'est le titre traditionnel qu'avec une pointe d'ironie il impose à sa fable) : Allan décide de se suicider à une date qu'il prévoit d'avance. Il porte sa mort en lui. Il n'en fait confidence à personne. Mais les femmes qui l'entourent, par une sorte d'intuition qui leur est affreusement naturelle, le sentent voué à une destruction préméditée. Elles se jettent sur lui comme des insectes attirés par une lumière noire. Une pure jeune fille, Christel, ne résiste pas, elle non plus, à ce charme, dont elle ignore la nature. A l'heure même où Allan, dans la chambre d'un hôtel banal, se prépare à se détruire par le poison, elle a avec lui une explication suprême. J'en détache ce fragment poignant : « Pourquoi alors êtes-vous venu ici, pour notre peine et notre malheur à tous ? — Oui, c'est vrai, j'ai joué. Joué avec vous tous, comme on fait le fantôme, la nuit, affublé d'un drap

blanc. Un démon triste ... et puis, je ne sais ... tout était brouillé. Je vivais au jour le jour, forcené, rusant avec la chance. Si je peux me pardonner maintenant, ce soir, cette gaminerie lugubre, c'est que je peux me dire qu'au fond de moi j'ai toujours su que je restais prêt à payer. » Une douceur perverse, un abandon traître le poussait aux confidences, au péril. Sa voix reprit, basse, fêlée d'un frisson de peur : « Et voyez-vous, Christel, je sais maintenant un secret. Un secret terrible. Oui, je savais qu'autour d'un homme au moment de sa mort, quand elle n'est pas un égorgement imprévu, rapide, quand elle n'est pas la mort violente, quand elle se laisse voir venir, il y aura toujours un assez bel attroupement. Il n'y a qu'à voir les théâtres, les exécutions. Mais ce que je ne savais pas, c'est qu'il n'est pas bon de laisser la mort se promener trop longtemps à visage découvert sur la terre. Je ne savais pas ... Elle émeut, elle éveille la mort encore endormie au fond des autres, comme un enfant dans le ventre d'une femme. Et comme quand une femme rencontre une femme grosse, même si elle détourne la tête, oui, tout au fond d'eux-mêmes, si l'on descendait, on les sentirait complices ... » Il regarda, hocha la tête avec une conviction enfantine : « ... Oui c'est leur mort tout d'un coup qui bouge en eux. Et ce n'est pas si facile d'être contre elle ... »

Je pense vous avoir suffisamment montré quelles constantes affinités apparentent aux baroques surréalistes les baroques du début du six-septième siècle. Je pourrais vous administrer des preuves analogues en considérant bien d'autres époques de la littérature française. Mais au terme de leurs enquêtes et de leurs quêtes ardues à travers l'âme, le langage, le monde et l'amour, c'est toujours la mort, une sorte de mort vivante et déplorablement incarnée que toujours les baroques finissent par croiser. Pour pathétique qu'elle soit, pour riche de beaux effets artistiques qu'elle s'avère, j'ai opté quant à moi délibérément pour la vie. Je souhaite que la liquidation baroque du classicisme français de 1660, qui n'est pas encore réalisée, s'achève bientôt et qu'un nouveau classicisme, dans le rayonnement réel des lumières de la raison et non des clartés illusoires du surréalisme, offre à mon admiration le parfait équilibre de la veille et du sommeil, de la conscience et du subconscient.

DIE STELLUNG DER «CONTINUATIO» IN GRIMMELSHAUSENS DICHTUNG

Von J. H. Scholte

Im Frankfurter Messkatalog zur Ostermesse 1669 kündigte der Nürnberger Verleger Wolff Eberhard Felssecker als zu erscheinende Ausgabe an: «Simplicissimus mit der continuation», nachdem laut einer Anzeige zur Herbstmesse 1668 *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* (mit der Jahreszahl 1669 auf dem Titelblatt) erschienen war. Auch der Leipziger Katalog zeigte zur Herbstmesse 1668 die editio princeps des *Simplicissimus Teutsch* und zur Ostermesse 1669 in der Rubrik *Libri futuris nundinis proditurí* den um die *Continuatio* vermehrten Doppeldruck der Stammdichtung an. Eine Einzelanzeige dieser Fortsetzung hat nicht stattgefunden; Exemplare sind aber vorhanden, sowohl separat als angebunden an die Erstausgabe des *Simplicissimus Teutsch* oder an andere Werke.

Diese doppelte Verwendung der *Continuatio,* die wohl im Sinne des Verfassers war, hat den Vorteil, dass wir hier über seine literarisch-ästhetischen Absichten zuverlässiger orientiert sind als über die des *Simplicissimus Teutsch:* das neue Werk nimmt von dort seinen Ausgang, steht aber auch daneben; es soll sowohl selbständig wie auf Grund seines Titels als «der Schluss desselben» betrachtet werden. Es steckt ein Element von Korrektur darin, indem die *Continuatio* zu gleicher Zeit zwei Tendenzen des Autors vertritt, insoweit sie sich in der Grundlage mit der Stammdichtung deckt, sich aber zu gleicher Zeit davon abhebt, denn der neue Schluss tritt an die Stelle eines bereits vorhandenen. Grimmelshausen gibt uns sozusagen selbst den Angelpunkt, von wo aus eine kleine Verschiebung der Zielsetzung stattfindet, deren Untersuchung für die versteckten Absichten des Dichters fruchtbar werden kann.

Die *Continuatio* ist nicht, wie der *Simplicissimus Teutsch,* in Bücher eingeteilt: der Umfang derselben, noch nicht ein Viertel der Stammdichtung, macht das begreiflich. Das neue Werk verhält sich zum alten wie eine Novelle zu einem Roman.

Dieser Roman mit seinen fünf Büchern hat den abgewogenen Bau des klassischen Dramas. Das erste Buch schildert als Expo-

sition die Jugend des Helden, der von dem Einsiedler, seinem Vater, den Namen *Simplicius* bekommt. Die steigende Handlung des zweiten zeigt, wie Simplicius an Lebenserfahrung und Lebensverirrung zunimmt und wie der Gubernator von Hanau, sein Oheim, wie sich später herausstellt, das Simplex-Element seines Namens zu *Simplicissimus* steigert. Das dritte Buch erweitert den Schauplatz seiner Schicksale, so dass das ganze kriegführende Deutschland der drohend düstere Hintergrund derselben wird. Der Held erreicht hier den Höhepunkt an Reichtum und Abenteuerruhm, zu gleicher Zeit den moralischen Tiefstand seines Werdeganges: darin liegt eben das Wesen der Satire, dass die Begriffe sich ins Gegenteil verkehren, dass Oben und Unten zusammenfällt. Die Peripetie erfolgt im vierten Buch: die Abenteuer des Beau Alman untergraben seine Gesundheit, das Kriegsglück wendet sich gegen ihn, aber eine sittliche Läuterung kündigt sich an. Das fünfte Buch bringt die Anagnorisis: der nach dem Schwarzwald verschlagene Spessarter Knan enthüllt seine adlige Abkunft. Wie der Vater kommt auch der Sohn zur Einsicht, dass es auf dieser Welt kein beständiges Glück gebe, dass letzte Weisheit Verzicht bedeute. Damit ist der Ring geschlossen. Auch Simplicissimus wird Einsiedler: «begab mich derhalben in eine andere Wildnus, und fienge mein Spesserter Leben wieder an ... Gott verleyhe uns allen seine Gnade, dass wir allesampt das jenige von ihm erlangen, woran uns am meisten gelegen, nemlich ein seeliges ENDE.»*)

Verglichen mit der stilvollen Tektonik des *Simplicissimus Teutsch* ist der Bau der *Continuatio* verblüffend einfach. Die in ihr vorliegende Dreiteilung ist in der Voraussetzung

---

*) Vgl. *Grimmelshausens Simplicissimus Teutsch* in den Neudrucken deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Nr. 302—309, Halle a. d. S. 1938, S. 463. Die Zitate aus der *Continuatio* werden aus dem zweiten Band, daselbst Nr. 310—314 aus dem Jahr 1939, gegeben, während für die Textverhältnisse der verschiedenen bei Lebzeiten des Verfassers erschienenen *Simplicissimus*-Ausgaben auf den Abschnitt *Übersicht über die Textgeschichte des Simplicissimus* im dritten Band *Simpliciana*, daselbst Nr. 315—321 aus dem Jahr 1943, S. 213—231, verwiesen wird. Dieser Band enthält auch die weiteren Fortsetzungen des *Smplicissimus*, die sogenannte *Erste*, *Zweite* und *Dritte Continuatio*. Die beiden ersten Bände werden weiterhin als *Simplicissimus Teutsch* und *Continuatio* zitiert werden.

ohne weiteres gegeben: einerseits die am Schluss des *Simplicissimus Teutsch* vorhandene Situation, anderseits die neue Zielsetzung und dazwischen ein abenteuerreiches Mittelglied. Die drei Teile sind ungefähr gleich gross: von den siebenundzwanzig Kapiteln entfallen auf den ersten Akt, wenn wir auch hier die dramatische Terminologie beibehalten, zehn, auf die steigende Handlung des zweiten acht und auf den Akt des Höhepunktes, der zu gleicher Zeit den Abschluss bildet, die übrigen neun.

Dass der Simplicissimus-Dichter sich in der Stammdichtung stilistisch keineswegs erschöpft hatte, zeigt die Schilderung der Eingangssituation. Die Einsiedelei im Schwarzwald wird zu gleicher Zeit malerisch wirksam und, da es sich um eine grosszügige Schau auf Berge und Täler, Flüsse und Himmelsgegenden handelt, kontrollierbar wahr geschildert, so dass man die Hineinbeziehung einer als Stimmungselement empfundenen grossartigen Landschaft in den Roman literargeschichtlich von dieser Verwendung des Mooskopfpanoramas an datieren kann. Am Schluss des *Simplicissimus Teutsch* konnte man noch nicht wissen, ob die Einsamkeit, in die sich Simplicissimus zurückzieht, bloss unbestimmt gedacht oder exakt geschaut war; jetzt, wo Grimmelshausen sie als Ausgangspunkt für neues Geschehen verwendet, kann man feststellen, dass der länderkundige Schriftsteller aus den Schwarzwaldmöglichkeiten die imponierendste vor Augen hatte. So möge die Stelle auch hier ihren Platz finden: «Ich wohnete auff einem hohen Gebürg die Moss genant, so ein stück vom Schwartzwald: und überal mit einem finstern Dannen-Wald überwachsen ist, von demselben hatte ich ein schönes Aussehen gegen Auffgang in das Oppenauer Thal und dessen Neben-Zincken; gegen Mittag in das Kintziger Thal und die Grafschafft Geroltzeck, alwo dasselbe hohe Schloss zwischen seinen benachbarten Bergen das Ansehen hat, wie der König in einem auffgesetzten Kegel-Spill; gegen Nidergang kondte ich das Ober- und Unter-Elsass übersehen, und gegen Mitternacht der Nidern Marggraffschafft Baaden zu, den Rheinstrom hinunter; in welcher Gegend die Statt Strassburg mit ihrem hohen Münster-Thurn gleichsamb wie das Hertz mitten mit einem Leib beschlossen hervor pranget.» (S. 8.)

Grimmelshausen ist ein Autor der grossen Geste. Wie er

hier eine Perle individuellster Naturbeobachtung etaliert, so hatte er im *Simplicissimus Teutsch* seine Exposition um ein lyrisches Gedicht herumgebaut, so fein an Stimmung und rein im Ausdruck, dass man dem Romanschriftsteller die Autorschaft des *Nachtigallenliedes* abgesprochen hat, eine Anschauung, die als veraltet beiseitegeschoben werden kann. Wo der Dichter entlehnt, ist er bereit, seine Quelle preiszugeben, ohne dass die Grosszügigkeit der stilistischen Benutzung darunter leidet. Das düstere Schlusskapitel des *Simplicissimus Teutsch* mit seinem glockenähnlichen Wechsel zwischen «Adjeu Welt» und «Behüt dich Gott Welt» fliesst so organisch aus der Entwicklung des Helden hervor, dass man im Zweifel bleibt, ob der Autor so findig war, zu seinem Roman aus der ihm zu Gebote stehenden Literatur eben dieses Zitat des Guevara herauszufischen, oder ob sich seine schöpferische Phantasie an dieser Weltabsage entzündete und also der Roman auf den Schluss hin geschrieben wurde.

Für die *Continuatio* besteht ein solcher Zweifel nicht. Es steht fest, dass hier die Inspiration vom Schlusse herstammt: die *Relation Joan Cornelissen von Harlem, eines Holländischen Schiff-Capitains* ist die Keimzelle der Novelle. Jan Corneliszoon ist eine historische Persönlichkeit, die sich an der vom Admiral Van Neck befehligten «Zweiten Schiffahrt nach Indien» beteiligte und mit dem Schiff «Friesland», dessen Kapitän er war, als Teil der vom Sturm verschlagenen Flottille unter dem Vize-Admiral Warwijck am 19. September 1598 auf der paradiesischen Insel Do Cerne, die seitdem Mauritius heisst, landete. Über das Verhältnis der *Continuatio* zu ihren beiden maritimen Quellen vergleiche man den Aufsatz *Die deutsche Robinsonade aus dem Jahre 1669* in der Zs. *Neophilologus* XXVII, S. 115 ff., und die dort verzeichnete Literatur.

In dieser *Relation Joan Cornelissen von Harlem* wird die Weltflucht des *Simplicissimus Teutsch* in concreto überboten: die Einsamkeit auf dem Mooskopf wird durch insularische Weltabgeschiedenheit ersetzt. Die menschenleere Fernsicht nach allen Himmelsgegenden zu Anfang der *Continuatio* wird zu einer Vorstufe für die Abgeschlossenheit der Ozeaninsel, wohin nur der Zufall einmal Menschen verschlägt, die über das gottergebene Leben des uralten Simplicissimus Kunde geben können.

Vergleichung der dreiteiligen Novelle mit dem fünfteiligen Roman ergibt Übereinstimmung in zwei wesentlichen Kompositionselementen: in beiden kehrt die Anfangssituation, weltüberdrüssige Vereinsamung, am Schluss zurück; für die Eingangssituation wird konzentrierte Stilkunst aufgeboten, während der Ausklang sich an von aussen her Gegebenes anlehnt.

So zielbewusst komponiert nicht ein literarischer Anfänger: diese wiederholte Technik kennzeichnet den stilbewussten Künstler. Als ein sorgfältig abwägender Epiker tritt Grimmelshausen in gereifter Manneskraft, reich an Erfahrung und Lebensweisheit, vor uns hin, moralisierend im *Satyrischen Pilgram* (1666), gestaltend im *Keuschen Joseph* (1666), synthetisch-schöpferisch im *Simplicissimus Teutsch* (1669), erweiternd bzw. ergänzend in der *Continuatio* (1669). Auf diesen vier Säulen ruht seine weitere umfangreiche literarische Tätigkeit, ohne dass dabei von Fortschritt die Rede sein kann. So virtuos-geschlossen seine *Courasche* (1670), so tiefblickend-abwechslungsreich sein *Vogelnest* (1672) anmuten, sie bestätigen die Meisterschaft des «Simplicissimus»-Dichters, ohne dass eine höhere Stufe erreicht wird. Vielmehr lassen sich *Pilgram* und *Joseph* als Ansätze, *Simplicissimus Teutsch* und *Continuatio* als Höhepunkt, alles weitere als Abklang bezeichnen. Eine Vergleichung der beiden zentralen Werke, die noch überdies vom Autor selbst in eine genau angegebene Beziehung zueinander gesetzt werden, betrifft also Wesentliches.

Wenn wir dabei vom *Simplicissimus Teutsch* ausgehen, so fällt ohne weiteres auf, dass Anfang und Schluss den Abenteuerroman als religiös gerichtet charakterisieren, nicht aber in dem Sinne, dass sich der Dichter eindeutig zu einer der bestehenden Konfessionen bekennt. Die darin enthaltene Lehre zielt auf das Wesen des Christentums, richtet sich aber bei genauerem Zusehen gegen theologische Spekulationen und damit zusammenhängende Glaubensspaltungen. Simplicissimus spricht wohl die Ansicht des Autors aus, wo er (S. 268) sagt, dass er weder Petrisch noch Paulisch sei: er sei ein Christ und glaube allein simpliciter, was die zwölf Artikel des Allgemeinen Heiligen Christlichen Glaubens in sich halten. Aus der Erfahrung wird auf die Evidenz einer überweltlichen Einstellung geschlossen: «Also wurde ich bey Zeiten gewahr, dass nichts beständigers in

der Welt ist, als die Unbeständigkeit selbsten» (S. 224). Auch die existentielle Bedeutung der Sorge ist ihm dabei aufgegangen: «Mit diesen Gedanken schärffte ich meinen Verstand trefflich, und nam gewahr, dass ein Mensch, der ohne Sorgen dahin lebt, fast wie ein Vieh seye» (S. 247/48). Er ist fromm und antisektarisch. Hinter der unseligen Glaubensspaltung sucht seine Sehnsucht die apostelnahe Weihe des frühen Christentums.

An dem realen Leben seiner Zeit hat Grimmelshausen allerhand auszusetzen: Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit, Anstand und gute Sitte sind selten geworden, zumal in den Städten. Für den Bauernstand fällt noch ein Wort des Lobes ab, das vornehme Leben aber charakterisiert sich in einem Wort des Gubernators über seinen Neffen: «Ich halte ihn vor einen Narrn, weil er jedem die Warheit so ungescheut sagt» (S. 130). Die menschliche Gesellschaft ist für den weltklug gewordenen Simplicissimus nun einmal eine tolle Komödie, in der es gilt, seine Rolle so gut wie möglich zu spielen; eine Auffassung derselben versagt dabei sicher, die der unverbildeten Simplizität. Wir besitzen einen wertvollen kleinen Kommentar zum Roman in dem neu aufgefundenen *Wunder-Geschichts-Calenders* auf das Jahr 1675: «Simplex gefraget, warumb er sich närrisch anstelle, da er doch klüger sey, als die, so sich so sehr klug dünken lassen? gab zur Antwort: das Glück spielet in diesem Stück sehr widersinnig mit mir; je mehr ich mich töricht erzeige, je verständiger man mich hält.»*)

Besonders gegen «die, so sich so sehr klug dünken lassen», richtet Grimmelshausen die schärfsten Pfeile seines Spottes. Im dritten Buch tritt einer auf, ein Held der Phrase, ein Phantast (S. 209), «der sich überstudirt, und in der Poeterey gewaltig verstiegen». Wir erfahren auch den Inhalt seiner Verstiegenheiten: er will einen Teutschen Helden erwecken, der den ewigen Frieden auf Erden und allgemeine Religionseinigkeit herbeiführen soll. Die Episode verläuft in ein wenig appetitliches Nachspiel. Sie steht an prägnantester Stelle und kompliziert den Höhepunkt, der zu gleicher Zeit Tiefstand ist. Das Oben und Unten wird doppelt widerspiegelt: einmal in dem

*) Vgl. *Grimmelshausens Ewigwährender Kalender nebst Stücken aus dem jährlichen Wunder-Geschichts-Kalender*, herausgegeben von Engelbert Hegaur (W. E. Oeftering), München 1925, S. 524.

vom Wege verirrten Helden der Handlung, einmal in diesem verstiegenen Helden der Phrase. In dieser doppelten Parodie begegnen sich Anschauungen über das Leben, die Religion und auch über die Literatur: auf der einen Seite das rechtsrheinische Leben im bäurischen Schwarzwald mit einem Glauben, der ohne viel Theorie im Volke begründet ist, und einer Literatur in Jahreskalendern und Volkserzählungen; auf der anderen Seite das in der Canard-Küeffer-Episode des vierten Buches verspottete städtische Leben in Strassburg, die theologischen Probleme und Konflikte in der benachbarten Grafschaft Montbéliard — daher «Mömpelgard» als angeblicher Verlagsort des *Simplicissimus Teutsch* — und die konfessionelle und philologische Superklugheit in der, Strassburg und Montbéliard verbindenden, Gestalt des Jesaias Rompler von Löwenhalt.*)

Das Hauptstilprinzip des *Simplicissimus Teutsch* ist hier wie überhaupt die Antithese. Das gilt sowohl für die Sprache wie für die Komposition und die Charaktere. Grimmelshausen ist eben ein Kind seiner Zeit und gehorcht den Stilgesetzen des Barock. Alles ist gegensätzlich durchdacht und sorgfältig abgewogen. Wie der sich ins Theoretische verlierende Phrasenheld der Jupiter-Episode mit dem Romanhelden kontrastiert, an dem sich die natürliche Erfahrung des vollen Lebens vollzieht, so steht der macchiavellistische Olivier dem früh dahinsterbenden jüngeren Hertzbruder gegenüber. Gehäufte Aben-

---

*) Die Episode des Phantasten, der sich einen Teutschen Helden erwecken will, hat in der Grimmelshausen-Forschung besondere Beachtung gefunden. Man hat sich speziell für das Quellenproblem derselben interessiert: vgl. C. A. von Bloedau, *Grimmelshausens Simplicissimus und seine Vorgänger*, Berlin 1908, S. 113 f.; A. Bechtold, *Zur Quellengeschichte des Simplicissimus*, Zs. Euphorion XIX, S. 514 f.; J. Petersen, *Grimmelshausens Teutscher Held*, Siebzehntes Ergänzungsheft der Zs. *Euphorion* (1924), S. 1 ff., und sich darauf stützend, Dissertationen von K. Kissel, *Grimmelshausens Lektüre*, Giessen 1923 (1928), S. 6 f., und Margarete Challier, *Grimmelshausens Weltbild*, Giessen 1928, S. 43 f.

Meine diesbezüglichen Ausführungen bezwecken nicht, eine neue Quellentheorie aufzustellen, sondern den geistesgeschichtlichen Hintergrund zu bestimmen, gegen den sich eine Quellenverwertung, wie die des Königsberger Schwärmers Johann Albrecht Adelgreiff, abzeichnete; vgl. *Wahrmund von der Tannen*, Zs. Neophilologus XXI, S. 265 ff., *Grimmelshausens Beziehungen zur Strassburger Tannengesellschaft*. Zs. Dichtung und Volkstum, N. F. des Euphorion XXXVII, S. 324 ff., *Grimmelshausens Simplicissimus als verhüllte Religionssatire*, Zs. *Publications of the Modern-Language-Association of America* XLI, S. 1060 ff.

teuer und eine fast unübersehbare Kriegsverwirrung zielen auf Weltabgeschiedenheit und Gewissensruhe. Schliesslich steht der Mensch im Leben allein und hat sich in dieser Vereinsamung mit dem Ewigkeitsgedanken abzufinden.

*

Dieser Ausklang des Romans ist Einsatz der Novelle. In diese Ruhe muss Bewegung hineingebracht werden. Dazu dient ein allegorischer Traum: dem schlafenden Simplicissimus erscheint der höllische Lucifer in höchster Aufregung über die Drosselung seines Tatendranges. Dasselbe Stilmittel der Belebung hatte der Autor im *Simplicissimus Teutsch* an entsprechender Stelle angewandt, als Simplicius nach dem Begräbnis des Einsiedlers vor seiner grossen Weltfahrt stand. Dort war es eine Allegorie des Krieges gewesen, jetzt richtet sich der Traum auf den Frieden, der dem dreissigjährigen Ringen ein Ende machte und deshalb geeignet war, die Wut eines Lucifer hervorzurufen. War der *Simplicissimus Teutsch* ein Kriegsroman gewesen, die Begebenheiten der *Continuatio* spielen sich nach dem Westfälischen Frieden ab. Der Gegensatz schürft noch tiefer. Der *Simplicissimus Teutsch* war, als er zwanzig Jahre nach Kriegsablauf erschien, nach heutiger Terminologie ein historischer Roman, sei es auch aus jüngster Vergangenheit, gewesen; die *Continuation* endet mit der *Relation Joan Cornelissen von Harlem* als Bericht eines zeitgenössischen Geschehens. Als die Leser das Buch in die Hände bekamen, lebte Simplicissimus hochbetagt noch als Einsiedler auf der unbekannten Ozeaninsel.

War die Kriegsallegorie des *Simplicissimus Teutsch* eine Behandlung des wichtigen Problems gewesen, wie im Heer Geburtsansprüche und eigene Tüchtigkeit sich als Faktoren beim Avancement auszuwirken hätten, wobei die entgegengesetzten Standpunkte durch Adelhold und Feldwaibel vertreten wurden, in der Friedensallegorie der *Continuatio* handelt es sich um die Frage (S. 9), «ob der Geitz oder die Verschwendung das gröste oder ärgste Laster seye?» Später sollte Grimmelshausen dieser Frage ein ganzes Buch widmen. Hier wird an Julius und Avarus die Verderblichkeit zweier Hauptsünden, Superbia und Avaritia, gezeigt.

An den Traum mit seiner Allegorie schliesst sich ein rein

literarisches Motiv an, die Begegnung des Helden mit dem Baldanders des Hans Sachs. In humoristischer Weise spielt Grimmelshausen auf seine Quelle, das gleichnamige Gedicht vom 31. Juli 1534 (Ausgabe von Keller und Götze, Band V, S. 310), an: Bald-anders sei immer bei ihm gewesen, habe aber bis dahin niemals mit ihm geredet, «wie etwan Anno 1534 den letzten Julii mit Hanss Sachsen dem Schuster von Nörnberg» (S. 40). Inhalt und Name motivieren, wie der Schwarzwälder Einsiedler Simplicissimus dazu habe kommen können, sich wieder in das bereits überwundene Leben und in die alten Sünden hineinzubegeben, nachdem er so feierlich der Welt abgesagt. Dafür wird auch die Autorität des Heiligen Alexius zu Hilfe gerufen, der ja ebenfalls die Ruhe verachtet habe. «Ist's nicht besser», fragt sich der Held mit dem Autor (S. 43), «du dienest deinen Neben-Menschen und sie dir hingegen hinwiederumb, als dass du hier ohn alle Leutseeligkeit in der Einsambe sitzest wie ein Nacht-Eul?» Er wandert die Gutach hinauf über den Schwarzwald nach Villingen und von dort nach der Schweiz, wo er in Schaffhausen eine vorläufige Unterkunft findet.

Grimmelshausen gehorchte anderen poetischen Gesetzen, als wir sie anzunehmen pflegen. Für uns ist dieses scherzhafte Wiederaufnehmen des Abenteurerlebens eine Entwertung des weihevollen Schlusses, auf den der Handlungsverlauf des *Simplicissimus Teutsch* planmässig-organisch hingesteuert hatte. Wir waren bereit, an die Bekehrung des müde gewordenen Erdenpilgers zu glauben, unsere literarischen Spielregeln gestatten aber nicht, dass mit dem Ernst des Lebens willkürlich leichtsinnig gescherzt wird.

Wir stehen in einer Tradition, in welcher die literarischen Gattungen nach Ernst und Laune getrennt sind, und trotz aller romantischen Ironie gibt es letzten Endes eine Synthese, in welcher Literatur und Lebensanschauung zusammenfallen. Grimmelshausen steht auf prinzipiell anderem Standpunkt, er erkennt keine Schranke an, über die er sich als humoristischer Schriftsteller nicht hinwegsetzen könnte, wofern seine Lebensanschauung sich damit verträgt. Sie predigt ja gerade das Baldanders. Erst der Tod erlöst den Menschen davon. Solange er im Leben steht, ist er im Bereich der Sünde. So nahm der Verfasser keinen Anstand, dieselbe Prozedur nach der noch defi-

nitiver anmutenden Weltflucht in insularische Abgeschlossenheit zu wiederholen: «Ob ich mir gleich gäntzlich vorgenommen hatte, meinen noch übrigen kurtzen Lebens-Rest in dem äussersten Ende der Welt in ungeheuren, Menschen-losen Wildnuss mit Betrachtung und fernerer Zusammenschreibung meiner Lebens-Begebenheiten zuzubringen», so leitet er eine Kalender-Erzählung ein, «seyn doch solche meine Gedancken in Warheit nichts anderes als blosse Gedancken gewesen, mit denen mein Fatum und Geschick gantz und gar nicht übereinzustimmen sich bequemen wollen, also, dass ich mich wider meinen Willen wieder auf die Reise machen, mein altes Vagieren aufs neue anfangen, und meinen geliebten Herren Landsleuten und nahen Anverwandten zum Besten mich hervor thun müssen.» (*Simpliciana* S. 4.)

Diese Kluft zwischen Literatur und Leben bekundet einen tiefen Pessimismus, der an keine zuverlässige Bekehrung glaubt. Menschen bleiben eben Menschen oder, wie es in einer kürzlich aufgefundenen Grimmelshausenschen Schrift heisst: «sie sind so wol als du Simplicissime, gebrechliche Menschen, die gleich dir und allen andern ... den sündlichen Neigungen unterworffen» (*Bart-Krieg* in *Simpliciana* S. 136). Die Hinfälligkeit sittlicher Läuterung hatte er für die *Continuatio* bereits in dem Motto zu Anfang zum Ausdruck gebracht:

> Worauss zusehen ist, dass Unbeständigkeit
> Allein beständig sey, immer in Freud und Leid.

Grimmelshausens literarische Einstellung, die es ermöglichte, dass er seine Simplicissimus-Erzählungen zu einem Gebilde auftürmte, in dem immer wieder ein neuer Einsatz einen vorhergehenden Abschluss entwertete, stellte den Herausgeber seines Hauptwerkes vor ein schwer zu lösendes Problem. Er hatte zwischen der einseitig ethisch gerichteten Kompositionsfreiheit des Autors und den stärker ästhetisch eingestellten stilistischen Grundsätzen unserer Zeit eine Brücke zu schlagen. Letzten Endes glaubte er, den Widerspruch so gut wie möglich zu beheben und sowohl die Stilfreiheit des Barock wie das Einheitsbedürfnis der Neuzeit am besten zu sichern, indem er die drei Hauptbestandteile der stetig verlängerten Dichtung als dreiteilige Einheit, *Simplicissimus Teutsch, Continuatio* und

die weiteren Fortsetzungen, als *Erste, Zweite* und *Dritte Continuatio* vorlegte, wodurch die Vollständigkeit unbeschadet der Schönheit des Romans und der Novelle gewahrt blieb.

*

Der zweite, bewegliche Teil der *Continuatio* kommt dem Sensationsbedürfnis der damaligen Leser weitgehend entgegen. Kompositorisch lässt sich dieser Abschnitt mit dem zweiten und vierten Buch des *Simplicissimus Teutsch* vergleichen, nur dass in dem Kriegsroman zuverlässige historische Episoden und Schilderungen dem Buche geschichtlichen Wert verleihen und ausserdem die literarische Bedeutung erhöhen. Daneben aber finden sich auch im *Simplicissimus Teutsch* Wundergeschichten, wie der Hexenritt (S. 143–147), Abenteuer, wie der Speckdiebstahl (S. 188–196), die Quacksalberepisode (S. 313–316) und das Olivier-Erlebnis (S. 336–363). In der *Continuatio* nimmt der Verfasser von den Wundergeschichten, die er im Begriff ist aufzutischen, von vornherein Abstand, indem er sich (S. 46) auf Logau beruft: «dann ich regulierte mich nach Samuels von Golau Reumen, wann er spricht

Wer lügen will der leug von ferne!
Wer zeugt dahin erfährets gerne?»

Es folgen dann die üblichen Aufschneidereien und Lügengeschichten, Landstreichereien und Gespenstererzählungen, Betrügereien und Überlistungen, Wallfahrten nach Loretto und Rom, Reisen nach Genua und Alexandrien, Gefangennahme und Befreiung. Zwischendurch aber sorgt der Autor dafür, dass der Grundgedanke seines Romans, der ja laut dem Motto auch die Novelle tragen sollte, im leichtfertigen Mittelstück in der Erinnerung bleibt. Er demonstriert das Bald-anders als eine Art Metamorphosenlehre an dem Kreislauf Hanf–Leinen–Lumpen–Papier–Dünger–Hanf in *Simplicissimi Discurs mit einem Scheermesser*. Es ist eine Stilisierung des Vergänglichkeitsgedankens in der Welt der Erscheinungen, die sich im Ausdruck an den Stil des Mittelstückes anpasst, in ideenhafter Tiefe und technischer Versorgtheit sich weit darüber erhebt und so die Niveausenkung zwischen dem ersten und dem dritten Teil der Novelle passend überbrückt.

Dieser dritte Teil bringt die Tendenz am stärksten zum Ausdruck. Er schildert die Reise mit einer portugiesischen Kracke, die von der Ostküste Ägyptens durch das Rote Meer heimfährt, im Indischen Ozean aber Schiffbruch erleidet, wobei Simplicissimus mit dem portugiesischen Schiffszimmermann auf eine menschenleere Insel östlich von der afrikanischen Küste verschlagen wird. Sie finden dort paradiesische Zustände vor, während die angeschwemmten Reste des verunglückten Schiffes ihnen auch sonst das Leben erleichtern. In dieses Robinson-Idyll wird Verwirrung hineingebracht, als auf einem der Schiffsreste eine bewusstlose Frau angespült wird, die schon bald, nachdem sie liebevoll aufgenommen wurde, Intriguen anzettelt. Der junge Zimmermann wäre ihnen zum Opfer gefallen, wenn nicht Simplicissimus ahnungslos vor der Mahlzeit ein Kreuz geschlagen hätte und im selben Augenblick die Frau samt allem, was sie mitgebracht hatte, als Teufelsspuk verschwunden wäre. Aber auch sonst ist der junge Mann noch zu sehr den Verführungen des Irdischen ausgesetzt: die geistigen Getränke, die sich in der tropischen Vegetation leicht und unbeschränkt bereiten lassen, werden ihm verhängnisvoll. So bleibt Simplicissimus allein zurück. Von der übrigen Menschheit getrennt, lebt er hier ungezählte Jahre in frommen Meditationen. Um den Einflüsterungen böser Geister, denen er auch jetzt noch ausgesetzt bleibt, zu entgehen, richtet er seine Gedanken um so fester auf Gott, schützt sich vor Müssiggang, indem er sich ein tägliches Arbeitspensum auferlegt, und stärkt sich im Gebet. Er fühlt den Mangel an geistlichen Schriften, lernt aber dafür die Wunderwelt Gottes als ein mächtiges Erbauungsbuch ansehen. Als er Mittel zum Schreiben gefunden hat, schmückt er seine Insel mit frommen, manchmal tiefsinnigen Sprüchen, die an Bäume angehängt werden, schreibt auch auf Palmblätter seinen Lebensverlauf, um darin die Fügung Gottes zum Ausdruck zu bringen, die ihn aus Sünden und Verwirrung zu Andacht und Zuversicht führte.

Diese Robinsonade, die ein halbes Jahrhundert vor der Defoeschen erschien, wird zweimal erzählt, indem die eigene Lebensbeichte in der «Relation Joan Cornelissen von Harlem, eines Holländischen Schiff-Capitains», durch objektive Berichterstattung ergänzt, verdeutlicht und verstärkt wird. Diese dop-

pelte Gestaltung, einmal aus dem Geiste des Einsiedlers heraus, einmal im Stil des Schiffsberichtes, verrät eine klare Einsicht in stilistische Möglichkeiten und Opportunität. Das letzte Wort gehört dem berichtenden Schiffskapitän, die letzte Beurteilung geschieht aus einer Lebenshaltung heraus, der Simplicissimus selbst entwachsen ist. Der Kontakt mit Joan Cornelissen und seinem Schiffsvolk bedeutet für ihn noch einmal auf kurze Zeit einen Blick auf das Leben der gemeinen Welt mit ihren auf Verbrauch und Nützlichkeit, zuweilen sogar auf Feindseligkeit und Eigentumsschädigung gerichteten Tendenzen. Aus dieser Welt erfolgt eine nüchterne zuverlässige Berichterstattung über den Befund auf der Insel mit ihrer Sphäre klausnerischer Gottesverehrung, über die fast übermenschlich zu nennende Reaktion des alt und weise gewordenen Simplicissimus auf den Unfug der Schiffsmannschaft. In ihr erlebt der Leser den Abschluss der Robinsonade, die allem Menschlichen entfremdete und allem Göttlichen ergebene Abgeklärtheit des Weltüberdrüssigen rein objektiv ohne jeglichen Beigeschmack des Eigenruhms.

Sachlich sind beide Darstellungen des insularischen Lebens in der Situation motiviert und jede für ihren spezifischen Zweck geradezu erforderlich. Die Lebensbeichte (S. 84—104) ist Abschluss der Autobiographie, die letzte Seite sozusagen des Buches auf Palmblättern, das nach Europa gelangt als Abschiedswort eines fast heilig gewordenen Sünders, dem die Gottesnähe auf der menschenleeren Insel lieber ist als die ihm angebotene Rückkehr in die Heimat. Der Schiffsbericht (S. 104 bis 121) verbindet die Einsiedelei mit der bewohnten Welt, schenkt dem Leser die Möglichkeit, das in tiefster Einsamkeit geschriebene Manuskript kennen zu lernen.

Legt man diese beiden Referate nebeneinander, so enthüllt sich die Stilkunst des Verfassers: die «Relation» kennzeichnet im Stil und Wortlaut den niederländischen Schiffskapitän, der aus geschäftstüchtiger, kalvinistisch unterbauter Einstellung heraus sachlich-genau, aber nicht ohne leise Verwunderung verzeichnet, was für den Entdeckungsreisenden wesentlich ist; die Beichte wird von dem hohen Geist getragen, der den Lebensüberwinder kennzeichnet. Mühelos finden sich die Worte, die der Situation, in welcher Simplicissimus sich auf einen seligen Tod in der absoluten Einsamkeit vorbereitet, angemessen sind.

Er entschuldigt sich über das Allzuweltliche, das der Darstellung seines Lebens, als er noch unter Menschen weilte, anhaftet: «wird nun heut oder Morgen entweder vor oder nach meinem Todt jemand diss finden und lesen, denselben bitte ich, dafern er etwann Wörter darinn antrifft, die einem, der sich gern besserte, nit zureden geschweige zuschreiben wohl anstehen, er wolle sich darum nit ärgern; sondern gedencken, dass die Erzehlung leichter Händel und Geschichten auch bequeme Wort erfordern solche an Tag zugeben» (S. 103). Daran schliesst sich ein passender Vergleich, von wo aus der Stil sich steigert, um in ein wahrhaft letztes Wort auszuklingen: «und gleich wie die Maur-Rauth von keinem Regen leichtlich nass wird, also kan auch ein rechtschaffenes gottseliges Gemüth nicht gleich von einem jedwedern Discurs, er scheine auch so leichtfertig als er wolle, angesteckt, vergifftet und verderbt werden; ein ehrlich gesinnter Christlicher Leser wird sich vilmehr verwundern und die Göttliche Barmhertzigkeit preysen, wann er findet, dass so ein schlimer Gesell wie ich gewesen, dannoch die Gnad von Gott gehabt, der Welt zu resignirn, und in einem solchen Standt zuleben, darinnen er zur ewigen Glory zukommen, und die seelige Ewigkeit nechst dem heiligen Leyden dess Erlösers zu erlangen verhofft, durch ein seeligs ENDE.»

In diesem abschliessenden Satz sind besonders die Worte «die seelige Ewigkeit *nechst dem heiligen Leyden dess Erlösers zu erlangen* verhofft» von Bedeutung. Sie sind bis jetzt ziemlich unbeachtet geblieben. Die Sehnsucht nach Anteilhabe an dem Leiden Christi ist ein gesteigertes Imitatio-Gefühl, das den späteren Grimmelshausen kennzeichnet; sie findet ihre Parallele in dem Stigmatisierungsmotiv *Proximus und Lympida,* das als solches längst bekannt war. Bedauerlicherweise ist aber die Parallele denen, die sich systematisch mit Grimmelshausens Religion befassten, bis jetzt entgangen. Dies führte gelegentlich zu der phantastischen Schlussfolgerung, dass diese Proximus-Stelle ihm nicht eigentlich gehöre: «Es ist einleuchtend, dass dieser Gedanke bei dem mehr intellektuell als gefühlsmässig eingestellten Dichter kaum produktiv durchdacht, geschweige erlebt, sondern höchstens übernommen sein kann.»*)

*) Käte Fuchs, *Die Religiosität des Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen*. Leipzig 1935, S. 102.

Dieses an sich schon etwas überhebliche Postulat verliert in dem Lichte der Imitatio-Stelle aus der *Continuatio* natürlich jede vernünftige Grundlage. Dass aus so unvollständigem Material eine so weitgehende Schlussfolgerung gezogen wurde, liegt zum Teil an den falschen Texten, mit denen gearbeitet wurde. Der verschlimmbesserte *Continuatio*-Text der Borcherdtschen Ausgabe ist an sich kein zuverlässiges Material, aber sogar, wenn die Verfasserin der in Rede stehenden Schrift eine philologisch brauchbare Ausgabe, wie die Kögels in den «Neudrucken» (Halle a. d. Saale 1880) benutzt hätte, würde es ihr in diesem Falle nicht genutzt haben.

Schon zu Grimmelshausens Zeiten lag die Sehnsucht, an dem Leiden Christi Anteil zu haben, so vollständig ausser dem Gesichtskreis vieler, dass der Mann, dem damals die Aufgabe zuteil wurde, das Naturgewächs des *Simplicissimus* für allgemeineren Gebrauch zurechtzustutzen, mit diesem Schlussatz der *Continuatio* nichts anzufangen wusste. Gewissenhaft, wie dieser Korrektor war, drückte er einen Teil in Übereinstimmung mit den ihm zu Gebote stehenden Begriffen aus und liess das Übrige ohne richtigen Zusammenhang stehen: «in einem solchen Stand zu leben, darin er, vermittelst dem heiligen Leiden dess Erlösers zur ewigen Glory zu kommen, und zu erlangen verhoffet, durch ein seliges Ende.» So findet sich das Abschiedswort des Einsiedlers in Kögels Ausgabe. Hinterher scheint es fast unbegreiflich, dass Kögel, dem die beiden Redaktionen der *Continuatio* zu Gebote standen und der von ihnen aus zu seiner falschen Ansicht über Grimmelshausens geistiges Eigentum kam, nicht schon durch diesen Satz allein vor seinem Irrtum bewahrt wurde. Die Entfernung der Philologie von der Religionswissenschaft war damals wohl sehr gross!

Die Richtigstellung dieses Bekenntnisses, die von der Hauptperson auch auf den Autor übertragen werden darf, wirft auf Grimmelshausens religiöse Einstellung, zumal im Zusammenhang mit dem Stigmatisierungsmotiv aus dem höfischen Roman, ein überraschendes Licht. Der Simplicissimus-Dichter wird dadurch in eine mystisch orientierte Sphäre gehoben, wo man ihn bis jetzt nicht suchte. Sogar wenn man bezweifeln wollte, ob er selbst mystisch eingestellt war, so lässt sich keinesfalls in

Abrede stellen, dass dieser verinnigte Imitatio-Gedanke sein Interesse hatte und er sie als frommes Ideal hinstellte.

Wie die religiöse Ekstase des Einsiedlers mit dem Imitatio-Motiv aus *Proximus und Lympida* in Harmonie ist, so findet sie auch eine Parallele in der *Continuatio* selbst, die allerdings ebenfalls durch den Unverstand des Korrektors verwischt wurde und in den üblichen Ausgaben infolgedessen ihren spezifischen Charakter verloren hat.

Unter den Sprüchen an Bäumen, die der niederländische Schiffskapitän auf der Insel antrifft, ist einer, der den Hilfsgeistlichen, von dem die Expedition geistlich betreut wird, in höchstes Erstaunen setzt. «So weit», sagt er, «kombt ein Mensch auff dieser Welt und nicht höher, es wolle ihm dann Gott das Höchste Gut auss Gnaden mehr offenbaren.» Grimmelshausen verstärkt noch den Akzent, indem er Joan Cornelissen über den Siechentröster, der übrigens auch eine historische Persönlichkeit ist und mit dem Kapitän aus den Schiffsjournalen der «Zweiten Schiffahrt» in Grimmelshausens Robinsonade übergegangen ist, sagen lässt, er sei «ein überauss gelehrter Mann» gewesen (S. 107).

Der Spruch lautet:

Ach allerhöchstes Gut! du wohnest so im Finstern Liecht!
Dass man vor Klarheit gross, den grossen Glantz kan sehen nicht.

Auf das «finstere Licht», diese coincidentia oppositorum», die bei Milton «invisible light» oder auch «darkness visible», bei Corneille «obscure clarté» heisst, kommt es hier an. Damit nicht ein zukünftiger Sammler von Grimmelshausens religiösen Äusserungen diese Verbindung dem Dichter abspricht und auch sie als Entlehnung brandmarkt, möge hier auf eine Beweisführung hingewiesen werden, die keinen Zweifel offen lässt, dass er aus vorhandenen Elementen selbständig diese Verse schmiedete.*)

---

*) Vgl. *Das finstere Licht, Grimmelshausen-Studie* in Zs. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XXII, S. 335 ff. Dazu auch *Naar aanleiding van een sonnet van Vittoria Colonna*, Zs. Neophilologus XXXI, S. 134 ff.

Liest man nun aber den Spruch in den verballhornten Ausgaben, so findet man zwei Alexandriner, deren Inhalt jene Grenze des Wissbaren sicher nicht erreicht:

Ach allerhöchstes Gut! du wohnst in solchem Liecht!
Dass man vor Klarheit gross, den Glantz kan sehen nicht.

Das mystische Element, in dem der Ausspruch neuplatonischen Gehalt enthält und sowohl an Johannes Scotus wie an Nikolaus von Kues erinnert, ist dem metrischen Prinzip des Korrektors im Zusammenhang mit seiner Unempfänglichkeit für die Gedankentiefe des Autors zum Opfer gefallen.

▪

Infolge der zeitgenössischen Überarbeitung des *Simplicissimus* ist das eigentliche Verhältnis zwischen dem ursprünglichen Roman und der hinzugefügten Novelle übertüncht und zum Teil unsichtbar gemacht worden. Legt man die ursprüngliche *Continuatio* neben den eigentlichen *Simplicissimus Teutsch,* so ist es deutlicher und sieht man bei viel Übereinstimmung doch auch charakteristische Unterschiede.

Technisch stimmen beide Werke weitgehend überein: in beiden die Dynamik der mittleren Partien der Ruhe des Einsatzes und des Ausklangs gegenüber, in beiden die Ähnlichkeit der Anfangssituation und die des Endziels, die Anlehnung des Schlusses an Vorhandenes, die Verwendung von Traum und Allegorie, um in die statische Eingangspartie seelische Bewegtheit hineinzubringen und die physische Beweglichkeit der mittleren Handlung vorzubereiten.

Die Wiederholung dieser Kompositionsmittel in der *Continuatio* beweist, dass der Autor bewusst eine angelernte oder erfundene Technik anwendet, sorgfältiger und verborgener im *Simplicissimus Teutsch,* nonchalanter und offensichtlicher in der *Continuatio.* Sie wurde zu gleicher Zeit als Fortsetzung und als neuer Schluss präsentiert; so ist es begreiflich, dass die Verbindung, die ja heteronom bestimmt wurde, nicht sehr organisch zustande kam. Aus dem an sich befriedigenden Schluss des *Simplicissimus Teutsch* musste eine neue Eingangssituation ab-

geleitet werden, die infolgedessen sowohl mit der Zielsetzung des *Simplicissimus Teutsch* wie mit der neuen übereinzustimmen hatte. Wir wissen, dass diese neue Zielsetzung durch eine rezente Veröffentlichung herbeigeführt wurde; die Wahrscheinlichkeit wächst dadurch, dass auch für den *Simplicissimus Teutsch* das Guevara-Kapitel am Ende von vornherein zur Konzeption beitrug.

Diese Konzeption ist aber so einheitlich im abgerundeten Bau des *Simplicissimus Teutsch* verwirklicht, dass sich aus dem Roman selbst wenig über sein Entstehen folgern lässt. Auch der Einschlag eigener Lebenserfahrung, die in der *Continuatio,* abgesehen von der durch den *Simplicissimus Teutsch* bedingten Eingangssituation, die dort als Schwarzwaldeinsamkeit im Gegensatz zu vorhergehenden Kriegsschicksalen Urerlebnis war, völlig fehlt, kompliziert das Kompositionsproblem des Romans. Subjektiv Erlebtes und objektiv Angestrebtes mischen sich so kunstvoll, dass bis in die Neuzeit hinein das Buch für eine glatte autobiographische Erzählung gehalten wurde, und dass es sich in Zukunft als unmöglich herausstellen dürfte, die beiden Elemente rein zu trennen. Dafür war Grimmelshausen zuviel Dichter.

Der *Simplicissimus Teutsch* sollte dies ja gerade beweisen. Seinen literarischen Widersachern, den «lieben Landsleuthen» von jenseits des Rheins, die er gelegentlich weniger ironisch als «Ihr elende Tropffen» anredet, wollte er nicht bloss zeigen, «dass einem drumb an der Vollkommenheit nothwendig nichts abgehen müsse, wann er gleich nur seiner Mutter Sprach redet und verstehet», sondern auch, dass mit weniger Gelehrsamkeit gelegentlich Kunstvolleres geleistet werden könne.*)

Die künstlerische Beherrschtheit im *Simplicissimus Teutsch,* die es ermöglichte, dass in früheren Jahren sowohl der Protestantismus wie der Katholizismus das Werk für sich in Anspruch nahmen, tritt in der *Continuatio* zurück. Hier lassen sich aus dem ursprünglichen Text deutlicher kontrareformatorische Tendenzen herauslesen. Zwar vermeidet Grimmelshausen es auch hier, sich direkt bekenntnishaft zu äussern, wie

*) Vgl. *Teutscher Michel* Caput II, u. a. *Simpliciana* S. 157, und im Anschluss daran den bereits zitierten Aufsatz *Grimmelshausens Simplicissimus als verhüllte Religionssatire* S. 1074.

er ja vor allem ein Gegner jeder sektarischen Begrenzung war; aber er distanziert sich doch deutlicher von der Kirche, in welcher er als Gelnhauser Kind auferzogen war. Er wird einer der vielen gewesen sein, die damals aus Enttäuschung über die protestantische Zerklüftung in die allgemeine alte Kirche zurückkehrten.

Das Aufgehen der stilvollen Reserve, die dem *Simplicissimus Teutsch* eigen ist, unterscheidet überhaupt den späteren Grimmelshausen vom Autor des Hauptwerkes. Das ergab schon eine seinerzeit von mir angestellte, planmässige Vergleichung des «*Barock-Simplicissimus*» mit dem ursprünglichen Wortlaut des Romans. Überall wurden die Farben dicker aufgetragen, die Stilmittel intensiviert. Er hielt es offenbar für angebracht, seinen erhofften Lesern entgegenzukommen durch weitgehende Zugeständnisse an den herrschenden Geschmack. Es sind die Schnörkel des Barock, durch die der Volksschriftsteller, dem ja auch der Moderoman nicht fremd war, seinen Volksroman mundgerecht zu machen suchte.*)

Genau dieselbe Erscheinung beobachten wir, wenn wir die *Continuatio* neben den *Simplicissimus Teutsch* legen. Grimmelshausen geht von der geistigen Grundlage seines Romans aus, sucht aber in der Novelle sich selbst zu überbieten. Er kannte seine Welt und wusste, dass man, um einen zu gewinnen, ihm auf halbem Wege entgegenkommen müsse. Das Mehr, das die *Continuatio* vom *Simplicissimus Teutsch* unterscheidet, ist Zugeständnis an die Leserwelt.

Die Bearbeitung des *Simplicissimus Teutsch* im *Schulmeister-Simplicissimus* hatte ihn gelehrt, dass er in seinem Roman die Anforderungen noch zu hoch gestellt hatte, dass das grosse Publikum gegen seine urwüchsige Sprache mit stark dialektischer Färbung Hemmungen empfand, die der Korrektor zu beseitigen suchte. Grimmelshausen war in dieser Hinsicht gelehrig: er übernahm diese neue Gestalt, suchte sie aber zu gleicher Zeit durch Zusätze und Erweiterungen zu überbieten. So kam jenes mixtum compositum zustande, der eigenhändig illustrierte «*Barock-Simplicissimus*», der den «*Simpli-*

---

*) *Grimmelshausen und das Barock* in *Festschrift für Julius Petersen*, Leipzig 1938, S. 69 ff.

cissimus Teutsch mit der *Continuatio* und drei weiteren, als Kalendererzählungen veröffentlichten, «Continuationen» und sogar den Text eines illustrierten Flugblattes, *Zugab, des wunderbarlichen Weltstreichenden Artzts Simplicissimi,* vereinigte, und der Forschung so viele Rätsel aufgab.

In seine Teile zerlegt und auf den ursprünglichen Sprachstand zurückgebracht, enthüllt sich uns das kompositorische und stilistische Verfahren des Autors. Er dachte, wie der spätere Goethesche Schauspieldirektor: «Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen», und opferte diesem Prinzip Tektonik und Harmonie. Er häufte in den vorgelegten Texten die Epitheta und unterstrich gegebenenfalls die Unanständigkeit, nicht weil er zunehmend redselig und zotig wurde, sondern weil er auf das Volk wirken wollte. Ihm gingen lebensanschauliche Tendenzen über alle Stilkunst.

Zum erstenmal manifestiert sich diese Einstellung, als er übereilt den wohlerwogenen Bau des *Simplicissimus Teutsch* auflöste, um den Mooskopf-Schluss in der insularischen Einsiedelei auf der Ozean-Insel zu verstärken und nachdrücklicher sein Ethos zum Ausdruck zu bringen. Dass er es tat, ist für unseren Kunstgeschmack fast unbegreiflich; wie er es tat, erfüllt uns für sein schriftstellerisches Vermögen mit rückhaltloser Bewunderung.

ZÜRCHER BEITRÄGE
ZUR DEUTSCHEN SPRACH- u. STILGESCHICHTE
herausgegeben von Prof. Dr. Rudolf Hotzenköcherle und Prof. Dr. Emil Staiger

Nr. 1
Hannes Maeder

Versuch über den Zusammenhang von Sprachgeschichte und Geistesgeschichte

128 Seiten, broschiert Fr. 5.—

«Der Verfasser greift auf eine Äusserung Wilhelm von Humboldts zurück, wonach die Sprache die äusserliche Erscheinung des Geistes der Völker ist. Demgemäss will er nachholen, was die Sprachwissenschaft des 19. Jahrhunderts versäumt hat, da sie die Wandlungen der Sprache ohne jede Rücksicht auf geistesgeschichtliche Voraussetzungen untersuchte. «Vaterland».

Nr. 2
Elisabeth Spörri

Der Cherubinische Wandersmann als Kunstwerk

154 Seiten, broschiert Fr. 6.—

«Die Verfasserin gibt hier eine schöne, ungemein gründliche und kluge Studie über alle erdenklichen Formprobleme an dem berühmten Werke des Angelus Silesius. ... Zum Schluss dringt die Analyse noch tiefer in die letzten Haltungen der barocken Seele überhaupt hinein. «Die Tat».

Nr. 3
Hans Peter Jaeger

Hölderlin – Novalis / Grenzen der Sprache

136 Seiten, broschiert Fr. 4.50

Hölderlin sucht das Unaussprechliche hereinzunehmen in den Bereich der Sprache, indem er das Getrennte zusammenschmilzt und verdichtet; Novalis will es umgekehrt durch immer differenziertere Bezeichnung und Streuung des Ausdrucks umspannen. Der Autor untersucht diese beiden Haltungen und gibt eine geistesgeschichtliche und sprachphilosophische Deutung, die nicht nur den Germanisten, sondern jeden literarisch und philosophisch interessierten Leser anregen wird.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Emil Staiger

Grundbegriffe der Poetik

248 Seiten. In Leinen Fr. 11.50.

«Grundbegriffen eignet stets eine gewisse Formalität und Leere; sie können nur Wegweiser sein, die uns den Gang zum Verständnis des Wesentlichen erleichtern. Staiger sieht die Grenzen seiner ‚Poetik' klar, er kennt ihre Lücken. Das vermindert das Gewicht dieser klar und streng aufgebauten, an glücklichen Prägungen der gewonnenen Erkenntnisse reichen Schrift keineswegs. Sie vertieft unsere Einsicht in das Wesen des Dichterischen, erweitert unsere Kenntnis des Menschen und seiner Möglichkeiten und bestärkt uns in jener Ehrfurcht, ohne die wir uns grosser Kunst nie zu nahen vermessen sollen.»

Ernst Altherr, «Neue Zürcher Zeitung».

«Seit langem ist kein auf eine so gescheite Weise anregender Beitrag auf dem Gebiet der deutschen Literaturwissenschaft erschienen.»

Max Rychner, «Die Tat».

*

Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jahrhundert

2., erweiterte Auflage. 260 Seiten. In Leinen Fr. 13.50.

Hölderlin: «Heidelberg», «Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter», «Chiron» / Jean Paul: «Titan» / Kleist: «Bettelweib von Locarno» / Goethe: «Sommernacht», «Novelle» / Grillparzer: «König Ottokars Glück und Ende» / Stifter: «Nachsommer» / C. F. Meyer: «Die tote Liebe» / Hofmannsthal: «Der Schwierige».

«Lebendigmachende Literaturkritik in seltenem Masse.»

«Neue Zürcher Zeitung».

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH